enciclopedia del jazz

enciclopedia del jazz

Messaggerie Musicali

Won't you come along with me down the Mississippi?
We'll take the boat to the land of dreams,
Steam right down the river, down to New Orleans.

The band's there to meet us, friends there to greet us
Where all the light and the dark folks meet
Heaven on earth, they call it Basin Street.

da: *Basin Street Blues*

Il porto di New Orleans

Una street parade *a New Orleans*

GIAN CARLO TESTONI - ARRIGO POLILLO - GIUSEPPE BARAZZETTA

enciclopedia del jazz

con la collaborozione di: ROBERTO LEYDI e PINO MAFFEI

63 tovole

Seconda edizione riveduta e oggiornata

Messaggerie Musicali Milano **1954**

Indice

Prefazione . . . . *pag.* 7

PARTE I

Cenni di estetica del jazz
a cura di Gian Carlo Testoni

1. Concetto e limiti del jazz . . . . » 13
2. Forme e mezzi d'espressione . . . . » 19
3. Il linguaggio del jazz . . . . » 23

Piccolo dizionario delle voci jazzistiche di uso più comune
a cura di Gian Carlo Testoni . . . . » 31

PARTE II

Lineamenti di storia del jazz

I. LE ORIGINI POPOLARI
a cura di Roberto Leydi

1. Gli schiavi negri . . . . » 45
2. I primi canti . . . . » 52
3. Gli spirituals . . . . » 62
4. Le ballate . . . . » 67
5. Il Blues . . . . » 72
6. Ragtime e Barrelhouse piano . . . . » 88

Traduzione delle citazioni . . . . » 94

II. DAI TEMPI DI NEW ORLEANS ALLA SECONDA GUERRA MONDIALE
a cura di Gian Carlo Testoni

1. New Orleans . . . . » 99
2. I grandi pionieri negri . . . . » 109
3. I grandi pionieri bianchi . . . . » 116

4. Bix e Tesch . . . . pag. 124
5. Louis Armstrong . . . . » 132
6. New York . . . . » 140
7. Duke Ellington . . . . » 146
8. I pianisti . . . . » 155
9. La Swing Era . . . . » 164
10. I grandi isolati . . . . » 171
11. Tradizione e riforma . . . . » 175

III. IL JAZZ MODERNO (1944 - 1952)
a cura di Arrigo Polillo

1. Gli epigoni dello Swing . . . . » 185
2. Fermenti nuovi . . . . » 194
3. Le grandi orchestre « progressiste » . . . . » 203
4. La nascita del Bop . . . . » 211
5. Il Bop e i Boppers . . . . » 218
6. Alla riconquista del pubblico . . . . » 230
7. Il Cool Jazz . . . . » 236
8. Di tutto un po', in tutto il mondo . . . . » 245

PARTE III

Gli uomini del jazz
a cura di Arrigo Polillo e *Pino Maffei* . . . . . » 251

PARTE IV

Discografia italiana
a cura di Giuseppe Barazzetta
con la collaborazione di Enzo Fresia e *Oscar Moiraghi* . » 333

Bibliografia
a cura di Arrigo Polillo . . . . » 513

Prefazione

Ci siamo risolti a scrivere e a pubblicare questa opera dopo lunga esitazione. Benchè infatti, da alcuni anni, si sentisse la necessità, nel nostro Paese, di uno studio approfondito sulla musica jazz — i cui cultori sono, anche da noi, numerosissimi —, eravamo, e siamo tuttora, consapevoli della pratica impossibilità di giungere, oggi, ad una soddisfacente sistemazione estetica, storica e critica, quale è quella da noi tentata, di un fenomeno musicale così attuale, così vivo ed irrequieto quale è il jazz.

D'altra parte, la necessità, quanto meno, di « fare il punto » della situazione, e quella, più pratica, di dare al lettore che voglia documentarsi sul jazz un'utile guida, di pronta e facile consultazione, ci hanno indotto a far tacere i nostri scrupoli e a correre l'alea di commettere degli errori.

La vastità della materia trattata e la necessità di evitare l'affastellamento dei dati, delle notizie e dei giudizi, unite al desiderio di offrire un libro per quanto possibile completo ed utile, ci hanno consigliato di distribuire la materia in più parti, e di affidare ciascuna di esse ad un diverso autore. Abbiamo voluto che ciascun autore si riservasse la più completa indipendenza di giudizio e che fosse libero di concepire e di scrivere la propria parte in modo del tutto autonomo rispetto a quelle degli altri. Ogni singola parte deve essere pertanto considerata una monografia a sè stante, seppure necessariamente integrantesi con le altre.

Data la concezione dell'opera, può accadere talvolta che uno stesso argomento sia ripreso da parte di più autori. Il lettore tuttavia constaterà che non si tratta, in questi casi, di inutili e pletoriche ripetizioni di cose già dette altrove, ma del riesame, sotto una diversa prospettiva, dello stesso fenomeno o dello stesso argomento.

La prima parte del libro, « Cenni di Estetica del Jazz », contiene una summa di estetica del jazz, ricercandone la definizione e i concetti fondamentali.

L'argomento non è mai stato trattato da alcuno in modo organico prima di oggi; si tratta quindi di un primo ardito tentativo condotto su un terreno assolutamente vergine. Questa mancanza di precedenti giustifica la limitata mole della monografia, con la quale si è voluto soprattutto stabilire dei punti fermi, individuare dei problemi. Mole limitata ma di sufficiente densità, in quanto propone e deliba moltissime questioni estetiche suggerendone una soluzione. Costituisce, a nostro avviso, un tentativo di vedere in prospettiva ciò che finora era rimasto un piatto panorama storico del fenomeno o un frantumato mosaico di critiche di singoli artisti. Visto così, sub specie artis, *il jazz sembra assumere aspetti nuovi o ignorati. In un simile tentativo di sintesi, molto di ciò che nel jazz è caduco e transeunte scompare: restano i dati unitari, emerge la nozione estetica del jazz in quanto arte.*

Il dizionarietto oggettivo che segue consentirà al lettore di conoscere, me-

diante una rapida consultazione, l'esatto significato dei più usati fra i numerosi termini, più o meno esoterici, che infiorano il lessico jazzistico e che sono il più delle volte insostituibili e intraducibili.

« Omnis definitio, pessima » *si afferma, e non a torto: perchè è certamente difficile conciliare la brevità con l'esattezza più rigorosa: ci lusinghiamo tuttavia di aver superato in gran parte le difficoltà e pertanto siamo certi che il dizionarietto sarà molto utile al lettore, che poi ritroverà nella parte storica o nella parte estetica gli stessi concetti (più ampiamente svolti) nella loro logica sistemazione storica o estetica.*

Gran parte del presente volume è occupata da una disamina storica e critica della musica jazz e dei suoi maggiori artefici, che abbiamo voluto intitolare, consapevoli dei limiti entro i quali può essere contenuta e valutata, oggi, un'opera del genere: « Lineamenti di Storia del Jazz ».

Essa è distribuita in tre parti, affidate anch'esse a tre diversi autori; parti che rappresentano i tre fondamentali momenti attraversati dalla musica popolare negro-nordamericana, dalle lontane origini ad oggi.

Fino a pochi anni fa tutte le storie del jazz pubblicate nel mondo prendevano le mosse da New Orleans, la città che a buon diritto può essere considerata la culla del jazz. Ben poco si sapeva e quasi nulla si era scritto sui precedenti del jazz propriamente detto, sulle cui origini si ripeterono sommariamente per molti anni dei vieti luoghi comuni che ben poco fondamento avevano nella realtà, come si vide poi. Ciò non deve fare meraviglia: mancavano ai primi studiosi del jazz, tutti europei, i mezzi di ricerca e la pratica possibilità di condurre una seria ed approfondita indagine sul folklore musicale nordamericano, bianco e negro, pre-jazzistico.

Si dovette attendere qualche anno prima che, per l'iniziativa appassionata di diversi gruppi di musicologi ed etnografi statunitensi (in molti casi contagiati dall'entusiasmo per il jazz degli europei), si raccogliessero documenti sicuri e testimonianze attendibili su quell'oscuro periodo e su quello sconosciuto folklore musicale, di cui del resto sopravvivono, ancor oggi, nelle campagne degli Stati del Sud, ricordi e tracce rilevanti.

Sono stati proprio i risultati di queste recentissime ricerche, sono stati i documenti (anche discografici) raccolti negli ultimi anni che ci hanno indotto ad iniziare la nostra « storia » ben più indietro negli anni di quanto non si faccia generalmente e a dedicare alla troppo sconosciuta (e spesso falsata) « preistoria » del jazz ampio spazio. In questa « preistoria » abbiamo compreso il blues*, o quanto meno il* blues *vocale, che, per quanto oggi faccia parte del jazz, nacque assai prima che i musicisti di New Orleans, con trombe, tromboni e clarinetti, tenessero a battesimo la nostra musica.*

La seconda parte accompagna il jazz dalle baracche di New Orleans ai trionfi dello Swing sulle ribalte del Carnegie Hall e del Metropolitan: è la classica storia del jazz da molti ormai raccontata, che abbiamo condotto a grandi linee concentrando la nostra attenzione sulle figure più rappresentative, ma sforzandoci di esaminare artisti e opere con assoluta autonomia anzi spregiudicatezza di giudizio, non di rado mettendoci al di fuori o contro ogni sistemazione critica ormai accettata per pigrizia o per timore reverenziale.

Quasi tutte le storie del jazz pubblicate finora nel mondo (unica eccezione è A History of Jazz in America *di Barry Ulanov)* desinunt in piscem, *con un fugace accenno — se pure c'è — al jazz moderno.*

La ragione di questo squilibrio, ormai tradizionale, nell'esame dei vari periodi attraversati dal jazz nel suo fulmineo processo evolutivo, è evidente. Prescindendo infatti dall'esistenza di pregiudizi contro le forme più evolute di jazz (pregiudizi frequentissimi in molti critici), è facile rendersi conto dei rischi che un'approfondita disamina del jazz moderno comporta. È difficile infatti trasformare in « storia » la « cronaca »: difficile sistemare storicamente e criticamente il passato prossimo, o, peggio che mai, il presente.

Questa considerazione ci avrebbe dovuto quindi dissuadere dal tentare un così rischioso esperimento; ma altre considerazioni ci hanno convinto della necessità di tentare di abbozzare anche una storia — o meglio un panorama — del jazz moderno, che costituisce la materia della terza parte. Tutti i cultori del jazz hanno infatti potuto constatare come esso si evolva con una rapidità che non ha alcun riscontro nelle altre forme d'arte; il jazz esaurisce le proprie esperienze nel volgere di pochi anni, e le rinnega talvolta con una perentorietà che stupisce chiunque non abbia consuetudine coi problemi di questa singolare espressione musicale. Inoltre, generalmente, i musicisti di jazz agiscono nell'ambito di scuole stilisticamente ben definite, ognuna delle quali rappresenta un ben determinato e circoscritto momento storico.

E ciò perchè la storia del jazz — questa musica popolare, questa musica tanto spesso funzionale — è legata strettamente alla cronaca, alla storia del costume, così che sembra quasi essere soggetta alla stessa capricciosa e volubile dialettica che governa l'affermarsi e lo scomparire delle mode. Ogni innovazione, ogni nuovo stile proposto da questo o quel musicista o gruppo di musicisti trova immediatamente numerosi proseliti, in tutte le parti del mondo: quasi sempre l'idea di un singolo artista si cristallizza fulmineamente in una formula adottata da un'intera scuola di musicisti.

La sistemazione storica delle varie forme di espressione jazzistica è quindi possibile, anche a distanza di pochi anni; anche se essa presuppone la soluzione di numerosi e non facili problemi.

Evidente ci sembra pure la ragione per la quale il panorama del jazz moderno è assai più affollato di nomi e di notizie delle parti precedenti. Il tempo, questo sicuro giudice, non è ancora intervenuto a separare con un taglio netto il duraturo dal caduco, mentre d'altra parte non volevamo rinunziare a dare un giudizio, sia pure a titolo orientativo e soggetto a revisione, su tutti quei musicisti che più facilmente il lettore incontrerà nelle cronache di oggi.

Poichè, ad ogni modo, sarebbe stato praticamente impossibile dare il dovuto risalto a ciascuno degl'innumerevoli musicisti che hanno dato un rilevante contributo alla musica jazz, senza appesantire in modo intollerabile la « storia » a tutto scapito della sua chiarezza, abbiamo aggiunto alla parte storica un dizionarietto soggettivo in cui il lettore troverà cenni biografici sui più rappresentativi jazzisti di ieri e di oggi, colmando così quelle lacune che la parte storica non può non comportare.

La discografia di tutti i dischi di jazz pubblicati in Italia dal 1920 alla fine del 1952, oltre a permettere al lettore una precisa e concreta documentazione di tutto il jazz registrato, immesso nel nostro mercato, renderà, ne siamo certi, notevoli servigi ai possessori di dischi.

Il lavoro di cui le pagine che seguono rappresentano il frutto non è stato nè facile nè breve, soprattutto perchè molto spesso, nonostante la ricchezza

della bibliografia jazzistica straniera, abbiamo dovuto lavorare, come si è già detto, su un terreno del tutto vergine, o quasi. Ci siamo infatti sempre sforzati di esprimere un giudizio nostro, cercando di sottrarci alla suggestione delle valutazioni e delle prospettive ormai consacrate.

Il lettore ci vorrà dare atto di questo sforzo e vorrà scusare le lacune e le inesattezze che certamente non mancano nell'opera. Ci auguriamo soltanto che in una successiva edizione ci sia possibile, con l'aiuto dei lettori che ce le vorranno segnalare, eliminare le une e le altre.

GLI AUTORI

PARTE I

Cenni di estetica del jazz

a cura di GIAN CARLO TESTONI

CAPITOLO I

Concetto e limiti del jazz

Difficoltà di una sistemazione unitaria del Jazz.

Il jazz è uno dei più complessi fenomeni musicali del secolo ventesimo: e la sua complessità, il suo aspetto prismatico, sono stati e sono la causa di ancora incerte e divergenti valutazioni in sede critica ed anche in sede storica.

Abbiamo qualificato il jazz come un fenomeno complesso: si presentano infatti come estrinsecazioni del jazz stili e forme espressive che, pure avendo un comune denominatore di elastiche leggi estetiche, sono in sostanza profondamente differenti l'uno dall'altro.

Mille in uno, dunque: o, se volessimo esprimerci pirandellianamente (ma abbastanza esattamente) « uno, nessuno e centomila ».

Un simile fenomeno sembra sfuggire a qualunque tentativo di spiegazione e sistemazione unitaria: si è così da alcuni voluto restringere l'accezione del termine a ben determinati limiti di tempo e di luogo, da altri si è, invero arbitrariamente, ridotto il fenomeno a una questione di razza, quasi che il jazz fosse soltanto un cristallizzato dialetto musicale di selvaggi dalla pelle nera, anzichè un idioma tuttora vivo in continua formazione; da altri infine si è genericamente svalutato il jazz definendolo un « mero modo di suonare », o una semplice interpretazione strumentale di qualsiasi musica ballabile a ritmo binario.

In ognuna di queste tesi è adombrata solo una parte di verità, travisata peraltro dall'incompleta e superficiale ricerca storica.

Significato della parola "Jazz".

Anche il non bene chiarito significato della parola « jazz » ha contribuito a imbrogliare l'aggrovigliata matassa.

L'aneddoto fa risalire l'origine della parola al nome di tal Jazzbo Brown, musicista negro; qualche linguista ha avanzato l'ipotesi di una corruzione dal francese « jaser » (cioè balbettare) o dal nome francese « Charles » divenuto « Chaz » e poi « jazz »; qualche studioso ha supposto che, una delle prime orchestrine di jazz essendosi chiamata « razz-band », la parola provenisse da una trasformazione di quell'appellativo. Tutte illazioni prive di serio fondamento. La più probabile delle versioni è quella che fa risalire « jazz » a un monosillabo di un dialetto dell'Africa occidentale: monosillabo che significa, brutalmente, coito. La funzione eccitatrice alla danza e all'amore delle prime informi manifestazioni jazzistiche avrebbe suggerito ai negri di battezzare ingenuamente e rozzamente con un così icastico appellativo la loro musica. Sta di fatto che fin dalle lontane origini — che sono da ricercare nelle danze tenute nei giorni di festa dagli schiavi, per esempio nella famosa Congo Square di New Orleans — il jazz fu una musica, dapprima nudamente ritmica, *a carattere funzionale*:

la sostanza melodica fu presa in prestito non solo e non tanto dagli inni protestanti, wesleyani e metodisti, come si è scritto e ripetuto, ma piuttosto da musiche profane popolari dei popoli di razza bianca presso i quali i negri trapiantati in America lavoravano.

Gli inni religiosi protestanti fornirono il materiale agli « spirituals », cioè ai canti corali religiosi o para-religiosi dei negri in schiavitù: fenomeno affine e parallelo al jazz, ma da non confondersi assolutamente con esso.

Jazz e folklore.

Dovunque — nelle due Americhe — il negro si incontrò col bianco (o talora con l'indio), seppe creare un nuovo tipo di *folk-song* o di danza, innestando la sua istintiva e connaturale poliritmia sul ceppo etnofonico indigeno: così si spiegano le rumbe, i mambi, i danzon cubani; i calypso di Trinidad; il samba, il batuque, la marchinha, il saudale brasiliani; il pasillo colombiano, eccetera. Si è sostenuto da alcuni antropologi particolarmente versati in materia di jazz, come il Borneman, che il nocciolo del jazz si trovi nella concezione musicale del negro, che sviluppa qualsiasi melodia entro un sistema pentatonico senza semitoni e cioè nell'ambito di una scala di cinque toni interi, che coincide con cinque intervalli della scala diatonica e urta con due di essi, la terza e la settima, intervalli di semi-tono nella diatonica maggiore, estranei quindi all'orecchio africano. Il musicista negro diventa incerto accostandosi alla terza o alla settima e tende a distorcerle con un vibrato violento fino a diesizzarli o a bemolizzarli. Questa incertezza tonale, quasi una singolare amodalità, che si sostanzia in una scala diatonica maggiore con l'aggiunta di terze e settime minori è stata chiamata scala *blues*, perchè si trova con evidenza costante applicata nel blues. Secondo le estreme conseguenze di questa tesi il jazz vero si ridurrebbe quasi interamente al blues; a nostro parere invece il blues non è che una parte, sia pure importantissima e vitale, della produzione jazzistica.

Suddivisione in "straight" e "hot".

Unilaterale e superata è ugualmente la concezione del jazz come un tipo di improvvisazione ritmica sulle armonie di base di un tema; concezione che aveva condotto in passato alla scolastica suddivisione del jazz in due categorie: *straight* (o *sweet*), vale a dire « liscio » (o « dolce ») là dove il tema veniva presentato e successivamente elaborato con rispetto assoluto della linea melodica; e *hot* (ossia « bollente ») là dove il tema diventava solo un pretesto per una serie di fantasiose variazioni. Anche il tentativo di rintracciare un certo filone di dinamismo ritmico nel cosiddetto *straight* (cioè lo *swing*, presente però soltanto nella sezione ritmica dell'orchestra negli strumenti ritmici) in contrapposto allo *swing* totale e integrale (fornito da strumenti sia ritmici che melodici) del cosiddetto *hot*, si può considerare ormai sorpassato.

La distinzione è, dal punto di vista critico, caduta; poichè si riconosce che una determinata esecuzione musicale è o non è jazz, senza sottodistinzioni.

Jazz e "swing".

Gli equivoci a questo proposito sono stati molti, perchè a un certo punto della storia del jazz, quel chimerico e indefinibile dinamismo ritmico che caratterizzava le esecuzioni di jazz e che i negri avevano battezzato con molti pittoreschi nomi, fra cui *swing* (letteralmente dondolio), assurse, per un gioco pubblicitario al servizio di cospicui interessi commerciali, a nuovo nome del jazz, anzi a un secondo (o terzo) periodo del jazz. D'altro canto, bisogna riflettere che mentre gli Europei sono più propensi all'astrazione e al concettualismo, gli Americani del Nord si attengono a un generico empirismo. Jazz è, non solo per il pubblico, ma spesso anche per la critica nordamericana, un termine estremamente vago in sè, e può prestarsi comodamente a coprire qualunque genere di musica ballabile a tempo pari elaborata ed eseguita secondo canoni *standard*

Bessie Smith

Ethel Waters

Ma Rainey

Lonnie Johnson

Josh White

Huddie Ledbetter

Big Bill Broonzy

derivati dal jazz ma adattati a esigenze commerciali e gusti comuni. Il jazz è « popular music » per i nordamericani e non sempre e non tutti si danno la pena, per esempio nelle recensioni dei dischi nuovi, di distinguere « dance » (musica di danza) da « jazz » (che oggi, come vedremo, non sempre è fatto per la danza). Invece, per la critica europea, tale distinzione è in atto ed è ormai chiara e pacifica non meno di quella che *ictu auriculae* anche un profano può notare per esempio fra musica sinfonica e musica da camera.

Impossibilità di una definizione sostanziale.

Tutto ciò premesso, è tuttavia impossibile tentare una definizione sostanziale del jazz. Procedendo per eliminazione, abbiamo detto che non coincide con la musica folkloristica negra (e di quale parte dell'Africa?) o con la musica tradizionale dei primi negri americani; che non è solo un modo di interpretare, una mera tecnica o prassi strumentale; che ha attinto materia tematica anche dal patrimonio musicale dei bianchi, sia pur riplasmandolo secondo una scala musicale speciale; che non si riduce però a una improvvisazione ritmica su di un tema; che infine, a dispetto della sua poliedricità, è oggi sentito dalla critica come qualcosa di unitario, essendo decadute le classificazioni escogitate a seconda del maggior o minore elaterio dello « swing ». Constatazioni e conclusioni alle quali la critica è pervenuta poco per volta, man mano che il jazz rivelava un nuovo aspetto o prendeva consistenza una sua caratteristica dianzi nebulosa.

Ricerca di una definizione formale.

Se non è possibile una definizione *sostanziale* del jazz, ne è ugualmente da respingere la definizione *formale* più accreditata: secondo cui il jazz sarebbe la « musica dei negri americani », che dice troppo e non dice nulla. Pur rinunciando per ora anche a una definizione formale, una conoscenza più precisa di quello che è il jazz si può attingere, soffermandosi ad indagare i limiti, i confini entro il quale si è mossa e si muove finora questa irrequieta fluida musica che alcuni vogliono considerare in perenne evoluzione, altri più cristallizzata in schemi e dommi.

Alcuni di questi limiti — preferiamo chiamarli così, perchè costituiscono veramente una limitazione di questa musica — sembrano facilmente valicabili e spostabili, altri meno superabili e più rigidi.

Per questi ultimi si potrebbe dunque parlare di caratteristiche, e anche di leggi essenziali del jazz: abolendo le quali il jazz confluisce nell'indistinto di altre musiche, si perde. E per questa via si potrebbe anche suggerire una definizione formale del jazz.

* * *

Limiti e caratteristiche del Jazz.

1) *Il tempo binario*. - Anzitutto, veramente, si dovrebbe dire « tempo » *tout court*: poichè il jazz ha bisogno di flessibili, elastiche ma salde dande ritmiche, di un *tempo* isocrono costante, regolarmente scandito e vivacemente battuto: quello che gli americani chiamano *beat*.

Qui il jazz si richiama evidentemente alla sua originaria funzione di musica per la danza.

Necessità di un tempo isocrono costante.

Tutti gli esperimenti in senso diverso o contrario tentati fino ad oggi hanno confermato che togliendo al jazz il sostrato di un *tempo*, nell'accezione sopra precisata, si mina tutta la costruzione melodica e armonica di questa musica. I rapporti di dipendenza strettissima della melodia dal ritmo di base, nel jazz, sono improntati a una continua *poliritmia*, permeati cioè da una doppia corrente omocrona ed eterocrona: la melodia si sviluppa con un andamento ritmico di volta in volta contraddittorio o concorde, col ritmo di base (degli strumenti

propriamente ritmici), ed è pertanto necessario che il *tempo*, indicato dagli strumenti ritmici, sia sempre uguale e ben marcato.

Necessità di un tempo binario

Inoltre il tempo dev'essere *binario*: gli strumenti ritmici potranno poi eseguire due note per misura o quattro note regolari ovvero otto note per misura (e la storia del jazz ci insegna che ognuno di questi sistemi ha dato luogo a uno stile: il « dixieland », il cosiddetto « swing », il « boogie-woogie »), accentando i tempi deboli o i tempi forti, suonando in « battere » o in « levare », ma il tempo base sarà sempre binario.

La scelta di questo tempo risale a origini remote ed è stata indubbiamente istintiva. È, anche a nostro avviso, una delle non moltissime ma potenti e indelebili eredità ancestrali del jazz: il negro del tam tam ama la binarietà del tempo, per il potere ipnotico od esaltante assai maggiore del tempo ternario, per la maggiore libertà e fantasia dei ritmi che su questo tempo, ossessivamente monotono, possono configurarsi.

In sostanza l'esigenza del tempo binario è dipesa, fin dalle origini, dalla necessità di dare al solista (prima ritmico, poi melodico) la maggior possibile libertà creativa.

I tentativi sporadici di jazzificare il valzer (Benny Carter, Mary Lou Williams), sono falliti: quelli di introdurre nel jazz elementi di tango (Jelly Roll Morton, W. C. Handy, Duke Ellington) o di interpolarvi e innestarvi ritmi di rumbe, mambi e altri ritmi afro-cubani (Kenton, Gillespie, Ellington e altri) sono per ora solo degli interessanti esperimenti isolati, senza conseguenze di carattere generale. È da osservare comunque che anche tanghi e rumbe sono su tempo binario.

Velocità del tempo.

Praticamente tale tempo comprende tutta la gamma ballabile che va dall'*one-step* allo *slow*: ogni gradazione di velocità è adatta al jazz, con minor idoneità delle eccessive lentezze (*largo*) e delle velocità spinte (*prestissimo*) e con la massima efficacia delle velocità medie (*andante*).

2) *Brevità*. - Si è sostenuto da alcuni che una composizione di jazz trova il suo *optimum* e, insieme, il suo limite nei rituali tre minuti del vecchio disco di grammofono.

Consuetudine della brevità.

Tale concezione nasce a nostro avviso da una confusione. Si è scambiata la consuetudine commerciale di contenere entro i limiti di un disco, o di una facciata di disco, l'esecuzione di un brano jazzistico, per una impossibilità estetica di estendere oltre la durata del disco tale esecuzione.

In contrario, stanno a provare le possibilità di un maggior sviluppo nelle variazioni improvvisate le *jam-sessions* che, con questo o senza questo nome, hanno sempre avuto luogo fra gli artisti di jazz: lunghe sedute dove gli artisti, in nobile gara di emulazione, si avvicendano nella improvvisata creazione di frasi melodiche su di un giro armonico prestabilito.

Sue ragioni.

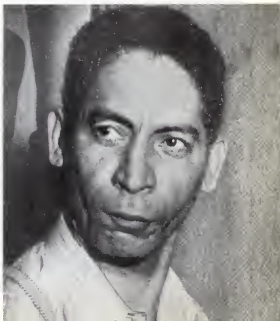
Si è obiettato, ed è un argomento pertinente, che la breviloquenza del jazz è sempre preferibile quando si tratta di improvvisazioni, poichè, altrimenti, la stanchezza subentra nell'esecutore che è fatalmente portato alla tautologia, con l'isterilirsi della ispirazione.

Possibilità di struttura sinfoniche.

Ma questo limite della brevità può essere anche felicemente valicato da quella forma più elaborata di jazz che è costituita da composizioni di più larga architettura; in parte scritta, in parte verbalmente concertata, in parte affidata al solista improvvisatore, che in questi ultimi anni si sono anche registrate su dischi (Ellington, Herman, Kenton, Raeburn, ecc.).

Va inoltre precisato che nuovi orizzonti la pratica può dischiudere a più

W. C. Handy

Tom Turpin

Jelly Roll Morton

Jack Papa Laine

Bunk Johnson

espanse creazioni jazzistiche coi dischi *long playing* e con i metodi di registrazione e riproduzione a nastro, a filo, ecc.

Infine, teoricamente, non vi sono ragioni valide per escludere strutture sinfoniche per il jazz; a meno che non si voglia considerare un limite inderogabile quello della *funzionalità* del jazz stesso, e un ostacolo la necessità del *tempo binario*.

Ballabilità e "spirito ballabile,,

3) *Funzionalità*. - Si sostiene da alcuni che il jazz non può perdere la sua funzione di musica per il ballo: libero, l'ascoltatore, di non ballare, ma obbligato l'artista esecutore a suonare (per così dire) con spirito ballabile. Il difetto di questo spirito toglierebbe al jazz gran parte della sua forza e del suo valore. È una concezione angusta del jazz, ma non si può negare che essa si riallaccia alle origini, alla tradizione. Lo stesso tempo fisso, la binarietà di questo tempo, sembrano avallare gravemente tale concezione.

La critica e uno spontaneo movimento della vasta anonima folla degli amatori del jazz considerano ormai questa musica alla stregua di quella da concerto: ne fanno oggetto di audizione attenta, e di studii e considerazioni critiche che non si riservano di solito a una musica meramente funzionale.

La funzionalità come scopo secondario.

Su questo punto si potrebbe, a nostro parere, concludere che, ferme restando le primarie esigenze di un tempo *fisso*, *binario*, che impronta delle sue caratteristiche ritmiche il jazz, lo scopo cui tali esigenze si accompagnavano alle origini (e *possono*, non debbono, tuttora accompagnarsi) diviene secondario e accessorio. Comunque non preoccupa più l'artista; il quale dispone di una più ampia libertà nella scelta della velocità di tempo; nei cambiamenti della stessa; nella durata degli assoli e della esecuzione complessiva del pezzo.

4) *Linguaggio musicale tipico*. - Riservandoci di approfondire in un ulteriore capitolo questo argomento, accenniamo tuttavia ad alcuni elementi che contribuiscono a caratterizzare il linguaggio del jazz.

A nostro avviso, il jazz non è da considerare esclusivamente come una musica folkloristica dei negri nordamericani, quale essa venne configurandosi nel bacino del Mississippi nei primi anni di questo secolo.

Il Jazz non è un dialetto musicale.

Il jazz non è un dialetto musicale, ma piuttosto una lingua fortemente influenzata da molti dialetti. L'etnofonia africana, spagnola e francese fu inglobata e sanguificata da troppo tempo nel jazz, che ha poi seguito una linea evolutiva sotto pressioni e influenze diverse; accettando di volta in volta come materia prima la canzoncina del « Tin Pan Alley », del grande mercato musicale nuovayorkese, o il *blues* tradizionale, evadendo verso gli orizzonti più ampi delle strutture sinfoniche o inspirando l'atmosfera rarefatta della musica concertistica contemporanea.

La tecnica del jazz.

È rimasto jazz, non ha perduto la sua fisionomia, perchè ha dominato la varia materia con la stessa tecnica sintattica (sistematico gioco sincopato della frase melodica; poliritmia e cioè uso di più linee ritmiche sincrone, con effetti di contrasto ritmico della melodia col ritmo, su tempo fisso binario); con la stessa tecnica orchestrale (polifonia improvvisata, e nelle partiture arrangiate, impiego delle famiglie degli strumenti con concetti polifonici); con la stessa tecnica strumentale (essenzialmente la stessa anche se questa, nel jazz, è padroneggiata dittatorialmente dalla personalità dell'artista, e pur tenendo presente la differenza del gusto, nei confronti del *vibrato* e dei *timbri*, fra artisti « tradizionalisti » e « modernisti »).

Per un ulteriore approfondimento di questo concetto, rimandiamo ai capitoli seguenti, e soprattutto al terzo capitolo.

5) *Lo swing.* - Ancor oggi non mancano critici che considerano il jazz solo sotto questo impalpabile punto... di udito: nè manca chi ha ironizzato, dicendo che si tratta solo di un'impressione fisiologica prodotta dalla poliritmia del jazz o dal potere esaltante del ritmo binario, martellato e costante.

Lo swing come effetto e non come causa.

Indubbiamente si è esagerato nel valorizzare il requisito dello *swing*; che — non essendone finora suggerita alcuna accettabile interpretazione — appare piuttosto un effetto che un causa; sia che lo si voglia giudicare un semplice quasi meccanico, automatico « balancement » fra tempi forti e tempi deboli di una battuta, sia che lo si voglia giudicare come l'arte perfetta del sincopare, raggiungibile solo in speciali stati di grazia (ispirazione) o di esaltazione (eccitazione sensuale).

Swing e linguaggio speciale del Jazz.

A nostro avviso, pertanto, lo swing rientra, come risultante di stile, nel linguaggio speciale del jazz, è una conseguenza del modo di emettere la singola nota (tecnica strumentale) o del periodare, dell'articolare i singoli membri di una frase, del concatenare le frasi (tecnica sintattica), e non solo da parte del singolo artista, ma a seconda dei casi da parte delle sezioni o gruppi di strumenti o di tutta l'orchestra (tecnica orchestrale).

Due teorie sull'improvvisazione.

6) *Improvvisazione.* - Su questo argomento le diatribe sono interminabili: v'è chi afferma che il jazz autentico nacque in origine come cadenza improvvisata, di un solista o di un gruppo orchestrale, e che togliendo al jazz il carattere di variazione estemporanea sulle armonie di un tema, si svuota il jazz della sua anima. Secondo questa teoria, il *furor* dell'ispirazione estemporanea è e deve restare a presidio del jazz, con tutti i suoi svantaggi (disordine, ripetizioni, eclissi momentanee), e con i suoi vantaggi (freschezza e abbondanza d'idee e di « trovate » musicali).

Altri controbatte che la funzione del solista anche in antico non è mai stata abbandonata alla indisciplina e all'arbitrio del singolo, mentre invece — più o meno palese, più o meno tirannica — la mano del regista (fosse l' « arrangiatore » di arrangiamenti scritti, fosse l' « arrangiatore » orale, direttore e orchestratore del complesso) ha sempre governato a preparare e sorvegliare l'esecuzione. Pertanto, secondo questa teoria, l'improvvisazione in senso assoluto sarebbe un requisito caratteristico, ma non indispensabile del jazz.

Necessità limitata dell'improvvisazione.

A nostro avviso, un po' di ragione è da ambo le parti; perchè se appare arduo, allo stato dei fatti, concepire una forma jazzistica dove non pure l'assolo a libito non esista più, ma dove il solista non faccia che ripetere ciò che è scritto temperando la sua libertà interpretativa al livello di quella concessa all'esecutore di musica classica, è pur anche vero che l' « improvvisazione » nel senso più rigido di estemporanea creazione solistica o d'insieme, non solo non basta a caratterizzare il jazz ma può anche mancare senza snaturare del suo carattere jazzistico (purchè concorrano altri requisiti, siano rispettati altri limiti) una determinata esecuzione.

* * *

Definizione formale del Jazz.

Dopo quanto si è detto, sembra di poter concludere che i limiti veramente insuperabili del jazz (o, se più piace, i suoi caratteri essenziali) sono quelli del *tempo* e dell'*idioma speciale*.

Sugli altri limiti qualche dubbio può ancora legittimamente avanzarsi. Una *formale* definizione del jazz potrebbe essere dunque la seguente: il jazz è una musica caratterizzata dall'uso di un particolare *linguaggio* e di un peculiare *tempo*.

CAPITOLO II

Forme e mezzi d'espressione

Forme di espressione. Il jazz come "tema con variazioni".

Manca nell'artista di jazz un vero interesse per la *forma*: il jazz — salve poche eccezioni — si è contentato finora della concezione « tema con variazioni », che fra tutte le architetture musicali possibili resta sempre la meno consistente, la più capricciosa e indefinita. Insomma la meno costruita possibile dal punto di vista formale. Il tema è fornito: dalla linea melodica e dalle armonie di una canzone-ballabile dallo schema semplice e simmetrico; o dalla linea melodica o dal semplice giro armonico di un *blues*; o, talora, da una sola frase musicale di carattere speciale denominata *riff*.

I temi del jazz: la canzone - ballabile.

Lo schema più comune di canzoni (« fox-trot »; « slow-fox »; « swing » e simili sono le diciture commerciali usate per le canzoni prese a prestito dal jazz) è quello di un « ritornello » o « chorus » di 32 misure divise in quattro gruppi di otto misure ciascuna; ogni gruppo racchiude una o due frasi musicali di senso compiuto e uno o due giri armonici.

I tipi più comuni sono costituiti da queste successioni di gruppi:

A, A, B (inciso o « middle part »), A (es. « Dinah »)
A, B, A, B (es. « I can 't give you anything but love »)
A, B, C, D (es. « Some of these days »).

Naturalmente esistono altre possibili combinazioni, con gruppi anche di quattro misure ciascuna (es. A, B, A, b, a) o con differenti alternative di gruppi uguali (es. A, B, C [inciso] A; oppure A, B, A, C ecc.).

Fra i gruppi possono essere inserite — da parte dell'esecutore — e specialmente fra due ritornelli, o dopo la conclusione di una frase, dove insomma la melodia tende alla stasi, una o più frasi musicali (*break*, cioè letteralmente, « interruzioni » ritmiche e melodiche) che acquistano particolare rilievo per il silenzio degli altri strumenti, e che vengono eseguite da uno qualsiasi degli strumenti dell'orchestra, a somiglianza della classica cadenza, e si distinguono per il loro sviluppo fantasioso e il carattere improvvisato.

Beninteso, esistono altri schemi metrici di canzoni da ballo popolari: « motivi » di sedici misure, di ventiquattro, di trentadue, con *coda* di lunghezza variabile (sempre di misure pari), di sessantaquattro.

Il "blues".

Il *blues* (di cui origini e storia vengono esaminati in altra parte di questo volume) è caratterizzato da uno schema di dodici misure, in tre gruppi di quattro misure (A, A, B); esistono però anche degli schemi irregolari di sedici o più misure. È inoltre impostato armonicamente su accordi di tonica alternati con accordi di settima di dominante e sottodominante e si distingue per l'equivocità modale delle *blue-notes*.

Tali *blue-notes*, che risultano da una intonazione tale da ottenere un numero di vibrazioni inferiore a quello necessario per l'emissione della nota voluta, non sono che alterazioni del terzo e settimo grado della scala diatonica, alterazioni che rendono incerto il riconoscimento del modo maggiore e minore. Ad esempio in una scala di do maggiore il mi bemolle tenderà ad avvicinarsi al re e il si bemolle al la.

Tali effetti sono ottenuti più naturalmente con la voce o con gli strumenti a fiato o a corda, mentre sul pianoforte sono surrogati dalle appoggiature.

L'uso dei portamenti, il richiamo a ritmi di tango o habanera, l'adozione di un tempo lento non sono caratteristiche esclusive della forma blues.

Il tempo, in particolare, può essere anche veloce (in alcune zone meridionali degli Stati Uniti nacque appunto quella forma di blues veloce o *fast blues* che è il *boogie-woogie*).

Il *boogie-woogie* è caratterizzato da una base ritmica di otto accordi o note per misura (quattro crome puntate ciascuna seguita da una semicroma) e da una linea melodica scarna, a cromatismi, dove sovente anche lo sviluppo del tema (che esiste nel blues) viene sostituito dall'impiego del *riff*.

Il "riff"

Infine, il tema può essere una sola frase musicale (*riff*), generalmente breve e molto incisiva, eseguita e ripetuta con insistenza crescente e con vari coloriti orchestrali, per ottenere effetti di grande tensione. Le origini del *riff* sono, con sicurezza, negre, e appartengono al dominio della psicologia musicale del negro: questi, improvvisando, crea una frase di tale efficacia da colpire, *in primis*, lo stesso creatore. Eccitato, egli la riascolta con piacere crescente, reiterandola con uguale ossessionante monotonia o con progressiva scansione ritmica.

Forma di narcisismo ritmico del tutto primitivo, sorto su strumenti ritmici a percussione, sviluppato poi sulla tromba (strumento capostipite del jazz) e poi sul pianoforte, al servizio del *boogie-woogie* (che spesso si risolve in una serie di *riff*), è passato poi all'orchestra, dove i movimenti a sezione, i giochi a blocchi strumentali opposti, in contrappunto, favoriscono l'impiego del *riff*.

Esso rappresenta pertanto una forma d'espressione di largo e anche fecondo uso nel jazz; ma è, dal punto di vista formale, la più involuta e primitiva delle strutture. Il *riff* di poche note quando non sia un semplice pretesto per libere variazioni si affida tutto alla potenza ritmica della reiterazione; ma sostituendosi musicalmente allo sviluppo del tema, dilatandosi a brano musicale e comprimendo le variazioni melodiche a mere sfumature o alterazioni ritmiche di sè stessa offre più modeste possibilità architettoniche in confronto alle altre due forme (*canzone-ballabile* a schema binario e *blues* tipico) le quali invece postulano un più ricco tessuto di variazioni melodiche.

Nel *blues* inoltre viene anche usata — a differenza di quanto comunemente si fa per la canzone-ballabile — la strofa o « *verse* ».

La strofa è anch'essa costituita nella maggioranza dei casi, da un numero di misure multiplo di quattro o di due: otto, dodici, sedici e perfino 32 battute divise molto sovente in soli due gruppi simmetrici.

Vedremo, nel successivo capitolo, come vengono intese le variazioni del tema dagli artisti del jazz.

* * *

Mezzi d'espressione: la voce umana.

Il più antico e originale mezzo d'espressione nel jazz è la voce umana. Il gusto musicale particolare del negro ha riportato nella tecnica strumentale (degli strumenti a fiato soprattutto) tutti gli effetti da lui ottenuti con la voce (il vibrato veloce, le intonazioni rauche, la continuità sonora della scala musicate con effetti di blue-notes e di portamenti); nonchè la sostituzione di versi o parole di significato perfetto con parole o aggregati sillabici di fantasia (*scat*) ritmicamente scanditi.

Impiego di particolari strumenti: caratteristica temporanea.

Attraverso un ciclo storico evolutivo il jazz si è esteso dall'uso di alcuni strumenti d'accompagnamento alla voce umana, all'uso di una più larga famiglia strumentale con o senza il canto; ma l'impiego di particolari strumenti è ancora da considerare come una caratteristica temporanea, non un limite del jazz.

Se, infatti, alcuni strumenti come il flauto, il violoncello, le famiglie degli archi, il fagotto, l'accordeon, l'arpa, la celeste, lo xilofono e perfino alcuni stru-

menti puramente ritmici come il bongo, sono di uso meno sistematico, non esistono ostacoli nè tecnici nè artistici al loro impiego nel jazz.

L'orchestra di jazz si è, in un certo senso, polarizzata su alcuni strumenti sia per tradizioni storiche sia perchè si è ritenuto che essi più adeguatamente e immediatamente rispondano alle esigenze espressive dell'artista.

Concorso di strumenti ritmici e melodici: caratteristica costante.

Sotto l'aspetto strumentale una caratteristica costante del jazz è il concorso di strumenti a funzione ritmica (ritmica pura e ritmico-armonica) e di strumenti a funzione melodica o — quanto meno — la presenza di uno strumento polifunzionale.

Il pianoforte è strumento completo anche sotto il punto di vista jazzistico, perciò è concepibile jazz per pianoforte solo. Non così per esempio la tromba o il sassofono, strumenti eminentemente melodici, che vanno sorretti da uno strumento ritmico e armonico: tentativi di isolare jazzisticamente tali strumenti in lunghi assoli (Armstrong, Hawkins) non si possono considerare riusciti.

Duo strumentali, in cui sia assicurato il concorso delle tre funzioni, ritmica melodica e armonica, hanno invece dato buona prova: tromba e piano, sassofono e piano, violino e chitarra, due chitarre, ecc.

Il pianoforte e le piccole formazioni orchestrali.

Ancora più efficace il trio strumentale (clarino, pianoforte e batteria, per esempio). Dal quartetto in su è possibile una netta configurazione di due sezioni, una ritmica e una melodica, e un equilibrio sonoro jazzisticamente eccellente. Una piccola orchestra, come quella che giunge a sei o a sette elementi (di cui tre o quattro melodici e tre o quattro ritmici) è la più idonea a creare della musica di jazz, poichè comporta la possibilità di ridurre al minimo l'orchestrazione — scritta o verbalmente preordinata, — la possibilità conseguente di far largo posto alla creazione individuale (assoli) e di ottenere una spontanea omogeneità di insieme. Questa deriva dal reciproco flusso di idee musicali, dalla vicendevole emulazione e non di rado dall'avvicinarsi degli stili dei vari artisti, che contribuisce ad imprimere all'esecuzione una ben definita *atmosfera.*

Inoltre la piccola orchestra consente anche quella polifonia spontanea che è l'improvvisazione collettiva sul tema.

* * *

L'orchestra "standard,,

L'orchestra di jazz che potremo dire « standard », o « commerciale », perchè per gli strumenti che la compongono sono per lo più scritti gli « arrangiamenti » (o orchestrazioni) in commercio, è così formata:

Sezione melodica	
Sezione dei sassofoni	1° sax. contralto e clarinetto
	2° sax. tenore (e clarinetto)
	3° sax. contralto (e sax. baritono)
Sezione degli ottoni	1ª tromba
	2ª tromba
	trombone
	violino conduttore (eventuale)
Sezione ritmica	pianoforte conduttore
	chitarra o banjo
	contrabbasso a corde (o, più raramente, bassotuba)
	batteria

A volte la tromba in si bemolle è sostituita da quella in fa, di effetto spettacolare, ma più stridente. Di rado si impiega in luogo della tromba la cornetta in si bemolle, o in luogo del trombone a tiro, quello a pistoni.

Orchestre a più completo organico includono una sezione di violini o due

sezioni di ottoni, una di trombe e una di tromboni, con l'aggiunta di un quarto sassofono.

Divisioni in "sezioni".

L'uso della divisione in sezioni deriva dalla forma più consueta d'orchestrazione della musica jazz; e cioè: completa indipendenza fra diverse famiglie di strumenti (sezioni); movimento ritmico uguale per ogni strumento della stessa sezione; movimento armonico in moto parallelo per ogni sezione o nel « tutti »; impiego meno frequente dell'unissono o del raddoppio per una medesima sezione al completo.

Inoltre, secondo la concezione classica nata per le piccole ed estesa alle grandi orchestre, alle due sezioni incombono due ben precisi ruoli.

La sezione ritmica.

La sezione ritmica, secondo tali concezioni, è, a differenza di quella melodica, una sezione *unitaria*, nel senso che è basata sulla fusione degli elementi che la compongono. La batteria, insieme di strumenti a percussione che va dalla grancassa al tamburo muto al tamburello ai piatti fino ad altri aggeggi supplementari, marca i quattro tempi della misura con accentazioni, che differiscono a seconda degli stili, sui tempi deboli o forti, o con accentazioni tutte uguali. Il batterista intercala dei *breaks* o anche degli assoli, ma la sua funzione fondamentale resta quella che si è accennata. Gli altri strumenti della sezione hanno un compito duplice, ritmico e armonico. La chitarra, che oggi sostituisce quasi sempre il banjo, esegue gli accordi di base del tema, il piano accenna alla melodia ma soprattutto fornisce la base armonica e ritmica agli strumenti melodici, mentre il contrabbasso, suonato pizzicato (e più raramente con l'archetto) esprime i bassi armonici del tema.

Tutti questi strumenti possono sospendere la loro funzione ritmico armonica per l'esecuzione di assoli melodici. Più recenti concezioni vogliono sottintesa più che espressa la ritmica del jazz. Il bebop ha svincolato dalla disciplina d'insieme gli strumentisti della sezione ritmica: il batterista assicura la continuità ritmica coll'incessante percussione dei piatti, e fraseggia invece con la grancassa e i tamburi; il pianoforte non esegue gli accordi con continuità, ma disegna il ritmo a tratti interrotti, più fantasiosamente, e così la chitarra. Solamente al contrabbasso pare addossato il peso di un « ostinato » ritmico regolare.

La sezione melodica.

La sezione melodica nella piccola orchestra ha per sua legge l'indipendenza degli strumentisti, che sono eminentemente solisti improvvisatori; ricade invece più spesso in regole generali di orchestrazione, quando è formato da famiglie di strumenti.

Sonorità e timbri.

Ma è d'uopo specificare a questo proposito che la particolare tecnica idiomatica del jazz ha arricchito il mezzo d'espressione strumentale di risorse tecniche notevoli, tutte volte a rafforzare la sonorità e a colorire la tavolozza dei singoli timbri e gli impasti di timbri diversi. Le *imboccature* intercambiabili per gli ottoni, le varie *sordine* e *cappelli*, l'applicazione del *mezzo elettrico* alle chitarre e ai vibrafoni, in ausilio anche alle loro funzioni solistiche melodiche, l'uso del *microfono*, sono tutti mezzi d'espressione tipici del jazz.

È da notare in modo particolare come i sassofoni, considerati nella musica classica come strumenti secondari, abbiano occupato nel jazz un posto d'onore: sia per il contrasto di sonorità con gli ottoni, strumenti basilari e tradizionali del jazz; sia per la loro originalità e duttilità, ideale sia nell'improvvisazione che nell'esecuzione di veloci unissoni o comunque di brani d'insieme. Anche nel campo dei sassofoni la costante evoluzione della tecnica e del gusto strumentale hanno condotto alla costruzione di meccanismi favorevoli a giochi di virtuosismo e a più rotonde e vellutate sonorità.

CAPITOLO III

Il linguaggio del jazz

Concetto e limiti dell'improvvisazione nel jazz.

La più evidente caratteristica del jazz è quella della sua genesi *impromptu.* Essa ha richiamato l'attenzione anche dei più superficiali osservatori, facendo versare, a proposito e a sproposito, fiumi d'inchiostro. Si è voluto paragonare il jazz alla commedia dell'arte, riscontrando nell'uno e nell'altra la stessa libertà dell'artista che da semplice esecutore assurge a vero creatore, entro i limiti e con la guida di un canovaccio, di una trama: trama che per la commedia dell'arte era la condotta obbligata dell'azione, nel jazz sono le armonie di base del tema.

Il raffronto regge fino a un certo punto. Perchè mentre nella commedia dell'arte la libertà creativa dell'artista, sia pur nel rispetto generico a un soggetto, è praticamente illimitata, nel jazz essa è condizionata e quasi configurata alle capacità tecniche soggettive dell'artista nei confronti del suo strumento e alle possibilità tecniche oggettive dello strumento stesso. Considerazione che vale, sia pure più attenuata, anche quando lo strumento è la voce diretta (cantanti di jazz).

Tecnica e arte.

Sotto questo profilo non ci sembra eccessivo porre l'accento, più di quanto generalmente si faccia da parte della critica jazzistica, sul ruolo che la *tecnica* ha nel jazz. Indubbiamente un certo istinto musicale prima, poi un certo gusto, una determinata sensibilità hanno presieduto alla lenta e continua formazione di una tecnica tipica strumentale del jazz, alla quale il singolo artista ormai si attiene, pur con le ampie possibilità consentitegli di adattare la tecnica al suo personale modo di esprimersi. E questa tecnica che vorremmo chiamare teorica nel senso che è ormai divenuta normativa subisce, sotto l'evoluzione del gusto e la spinta di singoli artisti di particolare ingegno ed estro, cambiamenti e sviluppi talora inaspettati e imprevisti.

Se l'esecutore (che nella musica è pur sempre, come veicolo di realizzazione del segno musicale, un artista, con tutte le facoltà riconosciute all'interprete) diventa nel jazz un autentico creatore, la sua tecnica condiziona inderogabilmente le sue intuizioni e anzi le modella nel pensiero dell'artista prima ancora che esse trovino vita nello strumento.

Esame del linguaggio del jazz: la nota.

Poichè, come abbiamo visto, il jazz è la musica architettonicamente meno complessa, nella sua costruzione spontanea, di momento in momento, la singola nota, il modo in cui essa viene emessa (inflessione), fatta vibrare (vibrazione), il suo timbro, la sua forza, il suo valore rispetto alle note precedenti o seguenti, la sua durata, la sua posizione nell'insieme della frase, acquistano un'importanza sovrana. Con una sola nota l'artista del jazz può esprimere sè stesso, comunicare ad altri la sua commozione. La sua tecnica si sposa alla sua arte e l'una e l'altra si determinano vicendevolmente. È appena il caso di notare, senza insistere, che — come in ogni altro campo dell'arte — anche nel jazz non sempre il sommo tecnico è sommo artista e viceversa, e che l'opera d'arte vera nasce dalla compiuta espressione dell'idea dell'artista; compiuta anche perchè tecnicamente adeguata all'idea che esprime.

Il jazz come musica non scritta.

Difficilmente può essere sul pentagramma un tale modo di suonare, che trova invece una riproduzione fedele nella registrazione sonora (a disco, a filo, a nastro, ecc.); e in tal senso è esatto affermare che il jazz è eminentemente *musica non scritta.*

Nell'intonazione della nota si possono, accademicamente, distinguere un attacco, un vibrato e uno stacco.

L'intonazione.

L'attacco che è il modo di iniziare, di inflettere la nota è generalmente netto e deciso, con poco frequente impiego del « crescendo » sfumato e tenue e l'uso, invece, di un « crescendo » lungo e caldo ovvero veloce e strappato, o di un leggero « diminuendo ».

La nota, nella sua esistenza di qualche istante, può essere statica od oscillante, essere senza o con vibrato percettibile. Negli strumenti a fiato soprattutto il vibrato acquista una potente funzione espressiva. Fino all'avvento del be-bop, il vibrato jazzistico differiva dal vibrato della tecnica scolastica, allargandosi in estensione vicino al finir della nota, tanto da confondersi a volte con un trillo di tono, ed essendo sempre molto rapido e nervoso, talora rauco e opaco (*dirty*).

Il be-bop e poi soprattutto le recenti espressioni del cosiddetto « cool-jazz » hanno introdotto una modificazione nel vibrato, che talora diventa più largo, opaco e apparentemente più molle e spesso addirittura tende a non apparire, nell'intenzione dell'artista di tener fermo, quasi isolato e puro, il suono della nota. Di massima, il vibrato è proprio degli strumenti della sezione melodica; sul pianoforte viene surrogato con effetti di trilli o tremoli. Lo *stacco*, cioè la fine della nota, è di solito netto, ovvero effettuato con un leggero e breve portamento discendente di tono, una sfumatura in diminuendo.

Nell'intonazione della nota la personalità dell'artista è sempre chiaramente percettibile: anche il profano avverte la differenza di vibrato, per esempio, fra un trombettista e un altro — purchè dotati entrambi, s'intende, di individualità artistica — o fra un clarinettista e un altro, un sassofonista e un altro, e così via.

Gli intervalli melodici.

La tecnica jazzistica, soprattutto quella modellatasi sugli strumenti a fiato — che più agevolmente consentivano all'artista un'esplorazione dapprima istintiva poi via via più consapevole nel dominio dei rapporti tonali — ha condotto alla valorizzazione piena di quelle *blue notes* (di cui s'è parlato nel precedente capitolo) che conferiscono una così precisa tinta al linguaggio del jazz e ha indiscutibilmente generato un senso degli *intervalli melodici* alquanto più ricco di quello regolato dai toni e dai semitoni. C'è chi, troncando ogni dubbio, ha dichiarato che l'artista di jazz, (e si sono citati, a conforto, esempi di musica negra non jazzistica) sente addirittura per quarti di tono.

È comunque indiscutibile che certe note (ottenute talora da una sezione di strumenti a fiato, ottoni od ancie) lasciano veramente perplesso il pedante che voglia esattamente qualificarle e « scriverle »; l'effetto è ottenuto talora dagli impasti dei timbri, talora da impercettibili portamenti (Lo *smear* è, ad esempio, uno dei più interessanti portamenti ascendenti-discendenti, creato dalla tecnica jazzistica).

Il "rubato".

Peculiare e costante caratteristica della concezione poliritmica del jazz è la emissione con leggero ritardo (o con leggero anticipo) in confronto al tempo metronomico, della nota. Questa sorta di assai singolare, sistematico « rubato » conferisce al discorso jazzistico degli strumenti melodici un andamento sincopato, che non è tuttavia, come ci sarebbe da aspettarsi teoricamente, secco e angoloso, ma fluido e bene equilibrato; ed è proprio in questa scorrevolezza disinvolta di un gioco tutto sfasato nei « tempi » che si vuol fare risiedere quel mistico elemento del jazz chiamato *swing*.

In conclusione, se è sufficiente una singola nota per caratterizzare *la voce* dello strumento di un certo artista di jazz, sono ben comprensibili le ricerche

continue del jazz per arricchire la tavolozza della sonorità e dei timbri, diventate non più semplici coloriture di un disegno, ma disegno essi stessi, sostanza viva musicale.

* * *

Esame del linguaggio del jazz: la frase.

Dalla nota alla frase: la tecnica sintattica del jazz obbedisce alla legge della poliritmia, cioè della presenza di più linee ritmiche contemporanee, prodotte dagli strumenti di accompagnamento e da quelli melodici.

Gli intervalli ritmici.

L'artista cui è affidato lo strumento melodico si avvale di una libertà di *intervalli ritmici* notevole, egli costruisce e muove la sua frase dentro la misura e nell'insieme delle misure con una indipendenza che è arginata solo dalla necessità della « quadratura » del tema, del rispetto della forma, (le 12, 16, 32 o più misure del tema). Così, una nota di una frase che dovrebbe venir eseguita nel secondo o terzo o quarto quarto di una misura può venire spostata anche fuori della misura stessa: una misura può essere affollata di note a scapito della seguente, più magra, più aerata di pause.

L'accentazione.

Altrettanto si dica per *l'accentazione*. Le frasi del tema (con la loro accentazione obbligata) scompaiono nella variazione del solista; ma scompare anche l'accentazione originaria, sostituita da quella voluta dal solista stesso, che mette in risalto questa o quella nota, dà spicco a un momento della frase piuttosto che a un altro. Ma, si rifletta, la distribuzione di note o parti di frasi o frasi nell'economia delle battute, autonoma nei confronti della divisione originaria prevista dal compositore del tema, e, parimenti, la dislocazione degli accenti insubordinata all'accentazione originaria del tema sono, è vero, rimesse all'arbitrio dell'artista di jazz ma debbono, in definitiva, mantenersi in discorde concordia con la linea ritmica fondamentale segnata dalla sezione ritmica, incunearsi nella simmetria inesorabile del tempo binario.

La tensione ritmica, come effetto della poliritmia.

Ne risulta una permanente tensione *ritmica*, che è indubbiamente una delle componenti di forza dell'idioma jazzistico.

La libertà di figurazione dell'artista jazz ha dunque, pur sempre, uno spazio dal quale non può decampare, una cornice entro la quale deve placarsi, e che comprimendola la esalta. Possiamo immaginosamente pensare ad una cornice elastica che attutisce gli urti di queste figure musicali, che le contiene e le fa rimbalzare ancora verso l'interno del quadro, fino all'ultimo svolazzo sonoro, sì da lasciare l'impressione finale di un quadro scapricciato, estroso fin che si vuole, tutto movimento e slancio, tutto foga e colore, ma proporzionato in ogni sua parte, perchè le forze centrifughe del disegno improvvisato sono state controbilanciate dalle forze centripete della cornice — tempo binario, con la sua costante ritmica.

Variazione melodica per analisi e per sintesi.

L'artista di jazz, posto di fronte a una frase del tema (sia che improvvisi all'istante sia che esegua una variazione già precedentemente elaborata, fosse anche soltanto mentalmente) come a un materiale semigreggio che deve prendere contorni e rilievi più ampi, può scomporla e quasi *analizzarla* ovvero *sintetizzarla*; espanderla con un maggior numero di note o riassumerla (procedimento quest'ultimo frequente nei grandi artisti); arricchirla di note secondarie per rendere più complesso il contorno melodico, o spogliarla di note per accrescere, con intervalli ritmici, sonorità, timbro, accenti, il rilievo delle note prescelte. Vi sono artisti eloquenti e magniloquenti (specialmente quando lo strumento, ad esempio un sassofono o un clarinetto, siano favorevoli allo stile nutrito di note); altri più scarni e concisi. Peraltro il fine cui, anche inconsciamente, ogni artista solista è guidato dal battito isocrono degli strumenti per-

cussivi d'accompagnamento è sempre quello di imprimere alla variazione una tensione ritmica che innerva ogni frase, anima ogni sua idea.

Così si spiegano, se non proprio si giustificano sul piano estetico certi facili, talora abusati effetti ritmici, quali le note tenute in crescendo, le reiterazioni ossessive di una nota o di una frase, ecc.

Parafrasi e variazione libera.

L'artista solista può *parafrasare*, e cioè non discostarsi molto dalla curva musicale della frase originaria, o, adoperando semplicemente le armonie del tema, creare delle *variazioni libere*. Nei temi « riff », privi di una sostanza melodica che si presti a parafrasi, le variazioni libere, che qualche critco ha battezzato « tema-chorus » (« chorus » significa « ritornello ») sono le uniche possibili per il solista.

E, a stretto rigore, in questi casi non si potrebbe nemmeno parlare di variazioni su tema, perchè il nesso di parentela fra il tema e le variazioni, costituito unicamente dalle armonie, è così tenue da cancellare ogni somiglianza, ogni affinità. Si tratta piuttosto di creazioni totalmente diverse, di un periodare musicale emanato da una certa sequenza armonica, la quale ha, in epoca anteriore, emanato un certo tema, e avrà, probabilmente, potuto emanarne molti altri, differentissimi, per struttura, valore di tempo, ecc.

In questi casi possono sorgere interessanti discussioni giuridiche e tecnico-musicali sulla paternità di un « opus » jazz così concepito.

Anche le variazioni sul *blues* possono essere, e sono frequentemente, disancorate da un preciso tema; in precedenza viene stabilita dall'artista (o dagli artisti) solamente la tonalità di cui dovrà essere suonato il blues.

L'armonia nel jazz.

Poichè abbiamo accennato all'armonia, che insieme allo schema metrico costituisce lo scheletro sonoro sul quale l'artista crea un corpo melodico, è opportuno premettere che anche quello scheletro può in un certo senso venire completato o modificato.

L'artista può cioè abbellire e caricare le armonie, spesso molto elementari, del tema introducendo note estranee, che, secondo le regole classiche, dovrebbero apparire dissonanti, ma che nel jazz rinvigoriscono il colore della frase, le conferiscono speciali *nuances.*

Sia detto subito però che, secondo una tesi critica a nostro avviso esatta, non esiste un linguaggio armonico specifico del jazz.

Inesistenza di un linguaggio armonico particolare.

L'armonia consonante dei primitivi *ragtime,* a base di accordi di tonica e dominante, che preludono al jazz e nel jazz poi confluiscono, proviene dalle marcie militari e dai ballabili del primo ottocento, polche e quadriglie in particolare. L'asse armonico è formato dagli accordi di do maggiore e sol settima. Successivamente, ad opera più dei compositori di canzoni ballabili americani che degli artisti di jazz, il linguaggio armonico si arricchisce con accordi di nona e sesta aumentata.

Il blues soltanto rimane soffuso di un colore più originale, a causa dell'equivocità modale delle *blue-notes,* benchè i suoi accordi siano molto elementari. Anche le più recenti esperienze (sia nel campo solistico, da parte dei *beboppers* e dei seguaci del cool *jazz,* sia nel campo orchestrale, da parte dei « progressisti » come Kenton) non hanno valso certo a dare al jazz un linguaggio armonico proprio, ma, semmai, ad introdurvi, spesso con risultati incerti, aggregati armonici, già scontati nella musica di Debussy, Ravel, Delius, e in quella contemporaneá, più o meno recente.

Anche in questo campo tuttavia, non ci sembra appropriato, come da qualche critico entusiasta delle forme espressive più « progressiste » del jazz è stato

fatto, parlare di accordi politonali, e, peggio, di tendenza all'atonalismo: semmai, è accertabile in alcuni artisti e in alcune opere una esasperazione del cromatismo. Ma, lo si è detto, le vere conquiste del jazz sono, ci sembra, nel dominio della sonorità e del timbro, e nel disegno melodico governato dalla poliritmia e tutto ispirato e impregnato dal contrasto ritmico; non già nell'alto e difficile regno dell'armonia, dove il jazz più genuino conserva il marchio delle sue remote e policrome origini folkloristiche cioè la rudimentalità e primitività degli accordi, mentre certo jazz più recente o si allinea con la produzione di « songs » commerciali, come ha acutamente osservato Andrè Hodeir, per l'« edulcorazione sistematica dell'armonia », l'« armonia che carezza l'orecchio », o sperimenta, con qualche goffaggine, più ardite incursioni armoniche senza contribuire tuttavia a un serio progresso armonico del jazz.

Le vere conquiste del jazz: sonorità, timbro e disegno melodico governato dalla poliritmia.

Ma ritorniamo alle armonie-base del tema e della variazione del solista. Questi, come abbiamo notato, può utilizzare soltanto le note dell'accordo perfetto o introdurre note estranee, e cioè, infittire il tessuto armonico, per esempio caricando l'accordo di none, undicesime e tredicesime, espedienti comuni ai jazzisti delle scuole più moderne.

Variazione armonica

Molti solisti moderni usano oltre alle note di passaggio, l'accordo di passaggio, cioè un accordo secondario che collega due accordi. Il fine comunque, non sarà mai abbastanza insistere su questo punto, è sempre il medesimo: mettere in condizioni l'artista di elaborare un più libero e largo disegno melodico. Ciò non esclude, logicamente, che un artista di jazz, possa creare uno splendido assolo su accordi di tre note anzichè su più preziosi accordi di sei note; e i musicisti tradizionalisti, nella stragrande maggioranza, fedeli alla tradizione, rispettano la trama armonica del tema. È nella costruzione melodica dell'assolo che l'artista di jazz esprime veramente sè stesso, comunica agli altri la sua personalità.

Cade qui acconcio soffermarsi brevemente sul problema dell'*improvvisazione,* poichè si ritiene generalmente che il genuino solista di jazz non debba « scrivere » o comunque « preparare » in alcun modo il suo assolo.

Preparazione dell'assolo.

La pretesa è non solo assurda, ma a nostro parere getta una luce equivoca sul jazz: che, accettando quella pretesa, finirebbe per essere o apparire un capriccio estemporaneo dilettantesco più che una degna forma musicale. Nessuno può impedire a un certo artista, in nome di non si sa quali principi estetici, di premeditare, limare, correggere, nel foro della sua coscienza, nel silenzio del suo pensiero, o, magari, anche, in assidue prove sullo strumento, un certo assolo. Che avrà, jazzisticamente, lo stesso valore di un assolo assolutamente improvvisato nel pubblico concerto. È anzi utile rilevare che nelle sedute di improvvisazioni pure, quali sono spesso le cosidette *jam-session,* molte volte la vena non sostiene l'artista fino in fondo e soccorre allora la tecnica effettistica, il ripiegamento sul virtuosismo strumentale più sportivo che artistico, quando non interviene addirittura il collasso e quindi la stanca tautologia che si maschera nella confusione generale, in mezzo a errori di sintassi melodica e a sconfinamenti armonici. Le *jam-sessions* sono non di rado un lutulento fiume sonoro, dove, se la fortuna aiuta, si troveranno molte auree pepite; e se la giornata è cattiva, le poche pagliuzze brillanti non giustificheranno la marea di fango.

Le jam-sessions.

Ausilio incomparabile all'artista di jazz è l'incisione del disco: che, preceduta quasi sempre da prove e incisioni di prova, consente di registrare e conservare l'opera d'arte più consistente.

Improvvisazione, autoripetizione e imitazione.

Se si ammette, com'è per noi pacifico, che improvvisazione vada intesa *in senso relativo* (poichè quando l'artista si abbandonerà al suo assolo, una certa dose di improvvisazione, cioè di intuizione immediata, non mancherà mai e anzi, non di rado, condurrà l'artista a modificare, nell'inflessione di una sola nota o magari in una frase, un assolo premeditato) è artisticamente valida la ripetizione anche nota per nota, di uno stesso assolo per lo stesso tema eseguita dall'artista in circostanze diverse.

Altra considerazione invece deve formularsi per le riproduzioni fatte da altri artisti, di un certo assolo quale fu, per così dire, cristallizzato e reso celebre da un artista che per primo lo creò: ed è questo il caso — e il problema — che si pone per tutti i temi tradizionali, rimessi oggi in onore dal movimento « revivalist », che vuol celebrare il jazz di New Orleans e dei suoi più antichi cantori.

È jazz l'imitazione del jazz? La ricopiatura, sia pur con pochi ritocchi e qualche segno personale, sia pur eseguita in omaggio e devozione al modello, di un modello celebre? Anche se la risposta fosse positiva — e a nostro parere non può esserlo — l'importanza di questo jazz di seconda mano sarà ancora minore, e artisticamente e storicamente, se ci si permette un esempio e un paragone con la pittura, di quella di un dipinto anonimo della scuola di Leonardo nei confronti di un dipinto del Maestro.

Il jazz come creazione musicale dell'esecutore.

Il jazz non può mai, in conclusione, essere soltanto interpretazione di una certa musica cioè *interpretazione passiva* di musica d'altri; ma è sempre *creazione di musica* su di un sottile schema musicale: e comporta sempre da parte dell'artista impropriamente detto esecutore, una estrinsecazione piena della propria personalità.

Il discorso vale anche per le esecuzioni d'insieme, nei gruppi orchestrali, dove il singolo strumentista subordina solo in parte sè stesso a una disciplina d'insieme, come vedremo più oltre.

Interdipendenza fra arte e tecnica.

E i limiti che la meccanica dello strumento oppone all'artista non sono poi troppo angusti se si medita alla profonda differenza dello stile, sullo stesso strumento, di due grandi trombettisti, o sassofonisti, clarinettisti, trombonisti, e via dicendo; e il jazz più recente ha anche dimostrato che la staticità, la pesantezza di certi strumenti può essere neutralizzata da una tecnica innovatrice, sia strumentale che di sintassi melodica, escogitata dall'artista per corrispondere alle proprie esigenze espressive. Nel jazz — lo si ripete ancora una volta — arte e tecnica si condizionano e si influenzano mutualmente.

Organizzazione degli assoli nell'esecuzione orchestrale.

Nelle esecuzioni orchestrali, di pochi elementi, gli assoli sul tema sono organizzati in un sistema che alterna l'assolo con gli insieme: di solito l'inizio è una esposizione parafrasata del tema da parte di più strumenti che suonano o in armonia (nel jazz classico) e all'unissono (per esempio nel be-bop); seguono avvicendandosi gli assoli, talora in forma dialogica, talora col controcanto di uno strumento (una specie di contrappunto non formale); la conclusione è una riesposizione del tema, come all'inizio, o una « improvvisazione collettiva » (di cui diffusamente parleremo).

Qui, è palese, l'opera dell'orchestratore o, come vuol chiamarsi nel gergo jazzistico, dell' « arrangiatore », si limita a un modesto coordinamento — il più delle volte solo orale — degli insieme; ciò che conta jazzisticamente sono pur sempre i singoli assoli, e, se vi è, l' « improvvisazione collettiva ».

L'improvvisazione collettiva.

Storicamente, tale forma di improvvisazione, sorta a New Orleans e continuata a Chicago, le due prime « capitali » del jazz, non è oggi — salvo ecce-

zioni — usata che dai movimenti « revivalist » o nelle *jam-session*; ma rappresenta, anche esteticamente, un particolare e interessante modo di essere del jazz.

I musicisti della sezione melodica, tre o al massimo quattro — raramente cinque — improvvisano simultaneamente melodie separate (sulle armonie del tema); cercando tuttavia, sia pur nell'impeto e nel calore dell'improvvisazione, di ascoltarsi e completarsi l'un con l'altro in guisa da imbastire un approssimativo contrappunto (cui è estranea ogni ortodossia di canoni).

Libero contrappunto e ruolo degli strumenti.

Ad evitare la confusione, ogni strumento agìsce, vorremmo dire, secondo la sua natura: la tromba, a ragione della sua sonorità, si colloca in primo piano con variazioni lineari, le più vicine al tema, mentre gli altri strumenti ricamano incessanti variazioni ornamentali quasi sovrapposte alla melodia del tema (clarinetto o sassofoni) ovvero sottolineano, commentano, a tratti (tromboni), lo svolgimento del discorso musicale risultante dalla giustapposizione dei disegni melodici degli altri strumenti.

Il Delaunay ha felicemente chiamato questa improvvisazione « polifonia spontanea »; nella qual definizione possono riassumersi vantaggi e svantaggi, pregi e difetti di questo singolare libero contrappunto improvvisato.

Scuole più moderne del jazz non sembrano aliene dal voler ripristinare, con qualche cautela, l'improvvisazione collettiva sia pur moderandola con una preventiva concertazione delle parti, che eviti il caos.

Lo storico deve comunque constatare che esistono, documentate dal disco, numerose opere jazzistiche in cui il contrappunto libero a tre (New Orleans) o quattro (Chicago) parti ha dato risultati musicalmente mirabili. La spiegazione che è stata offerta è psicologica: l'entusiasmo, l'emulazione, la felicità di suonare insieme e di improvvisare insieme creano una sorta di suggestione e telepatia collettiva fra gli artisti, che riescono a coordinare e quasi a presentire il pensiero musicale reciproco. La polifonia spontanea acquista così omogeneità melodica e spesso unità stilistica, come se il contrappunto fosse stato pensato e scritto da una sola mente ed eseguito poi da più strumentisti. Aggiungiamo tuttavia che i risultati sono e saranno sempre proporzionati al valore individuale jazzistico dei singoli artisti e al grado della reciproca conoscenza degli stili e dell'affiatamento nell'esecuzione.

* * *

Esame del linguaggio del jazz: il linguaggio orchestrale.

Dal linguaggio *individuale* a quello *orchestrale* il passo è breve e lungo al tempo stesso.

Breve poichè l'orchestratore, che secondo l'uso chiameremo d'ora in poi « arrangiatore », è legato alla tecnica dello strumento, e, di massima, anche dei singoli strumentisti: egli concepisce e costruisce un arrangiamento per una determinata orchestra, tenendo conto non solo dell'organico di essa, ma spesso delle capacità e possibilità dei membri delle diverse sezioni. Passo breve dunque, in un certo senso, perchè l'arrangiatore non può prescindere totalmente dall'individuo e dall'insieme degli individui che dovranno realizzare il suo arrangiamento, apportandovi, anche là dove tutto fosse per avventura scritto, il peso della loro responsabilità singola o anche di sezione; con la sonorità, le inflessioni, i timbri degli strumenti, l'accentazione e la dosatura dei toni, con una libertà e una forza di caratterizzazione che trascendono infinitamente quelle permesse all'interprete normale di una partitura di musica non jazzistica.

Funzione e compito dell'arrangiatore.

Ma, al tempo stesso, passo lungo, perchè l'arrangiatore può restringere lo spazio concesso al solista per il suo *exploit* individuale, imponendo il suo dise-

gno melodico in una architettura che alterni il gioco delle sezioni al *tutti* orchestrale.

In questo caso l'arrangiatore, pur senza sostituirsi totalmente all'artista esecutore, pur senza retrocedere l'artista di jazz, a lui sottoposto, al rango di mero interprete di una musica valida anche al di fuori di quella esecuzione e di quegli artisti esecutori, viene tuttavia a collocarsi in primo piano, sovvertendo la concezione primitiva del jazz delle piccole orchestre.

Libertà architettonica ma identità di tecnica strumentale e sintattica.

Ma anche l'arrangiatore è vincolato dalle medesime leggi del solista e il suo linguaggio, anche se esteso alle sezioni strumentali, è identico a quello del solista. La sua libertà è unicamente architettonica, nella costruzione melodica e nella elaborazione armonica del tema. Ma la tecnica strumentale e la tecnica sintattica che egli adopera sono le stesse del solista.

L' « arrangiatore » può naturalmente anche accontentarsi di preparare una esposizione d'insieme del tema, e un fondo sonoro di sostegno per i solisti. Ha peraltro anche, quando gli siano commessi dal direttore d'orchestra, i poteri del compositore vero e proprio: e allora utilizza o crea temi secondari, fa largo impiego di modulazioni, modifica le armonie, scrive introduzioni, interludi, code, cerca contrasti e impasti di timbri, ecc.

Gli arrangiatori e il sinfonismo.

Si devono soprattutto agli arrangiatori e alle grandi orchestre le ripetute evasioni del jazz verso un clima sinfonico; che, in sede teorica, non pare inibito al jazz se non dall'obbligo di un tempo binario fisso, anche se, in pratica, sembra talora snaturare l'essenza del jazz.

Su tale punto le discussioni sono tuttora accese e pare difficile dire chi abbia ragione, se non usando di volta in volta il metodo sperimentale; cioè, vagliando, di volta in volta, questa o quella opera jazz costruita con intendimenti sinfonici.

Fra le frequenti combinazioni strumentali melodiche di cui si avvale l'arrangiatore (che, come accennammo nel capitolo precedente, suddivide l'orchestra in sezioni attenendosi, di regola, ad alcuni principi, già menzionati) citiamo i seguenti:

Combinazioni strumentali melodiche.

1) tutta l'orchestra espone il tema, o con l'esecuzione della stessa linea melodica da parte di tutti, o con gli strumenti che suonano in armonia, o all'unissono, o in ottava;

2) le sezioni suonano a risposta. Una sezione esegue una variazione e l'altra la integra ovvero allinea un'altra variazione melodica di uguale portata.

3) Una o più sezioni sostengono l'assolo individuale o con una serie di note tenute o con frasi riff; ovvero introducono l'assolo tutti insieme, e, alla fine, lo riprendono e concludono.

4) Il tema viene esposto o la variazione eseguita da strumenti di diversa sezione, in impasto o contrasto di timbri.

Ovviamente, queste sono alcune delle più abituali combinazioni dell'arrangiatore, le cui risorse inventive possono tuttavia moltiplicare la varietà delle combinazioni stesse.

Personalismo e solismo, insopprimibili nel Jazz.

Finora in nessuna delle maggiori opere di jazz l'arrangiatore ha mai rinunciato completamente agli assoli e all'opera dell'artista singolo nella sua espressione individuale: e convien dire che il personalismo e il solismo costituiscono ancora oggi una delle ragioni di vita del jazz e uno dei segreti del suo universale successo popolare.

Piccolo dizionario delle voci jazzistiche di uso più comune

a cura di GIAN CARLO TESTONI

ARRANGIAMENTO (inglese: **arrangement**). - Barbarismo, entrato profondamente nell'uso, con il quale si designano le strumentazioni ed orchestrazioni, condotte con particolari criteri, di un tema o motivo di jazz. L'arrangiamento è detto « commerciale » o « standard » allorchè è compilato per una orchestra-tipo di jazz (vedi *Jazz-Band*); « speciale » se compilato per una singola orchestra e in relazione alle specifiche qualità e capacità dei singoli strumentisti e delle sezioni, ovvero per un'orchestra avente generalmente un organico più complesso del comune, e, generalmente, con particolari difficoltà strumentali.

L'« arrangiatore » ha, nel jazz, un'importanza pari se non superiore a quella dell'autore del tema o motivo; egli elabora le variazioni del tema, imprimendo alla partitura la propria personalità artistica, nè più nè meno di un compositore.

Accanto ad arrangiatori che sono soltanto abili manipolatori di ricette già sperimentate, sono sorti in questi ultimi anni arrangiatori dotati di solida preparazione musicale e di fertile ingegno; si deve molto ad essi se nel jazz ha assunto più spiccato rilievo la tendenza a forme più complicate e raffinate, ricche di ricerche armoniche, timbriche, e contrappuntistiche. Oggi, ad un'orchestra di jazz con « sezioni » complete di ottoni e strumenti ad ancia (v. *Jazz-Band*) gli arrangiamenti sono indispensabili. Arrangiatori di valore, fra i negri: **Duke Ellington, Benny Carter, Don Redman, Sy Oliver, Billy Strayhorn, Fletcher Henderson, Mary Lou Williams, Dizzy Gillespie, ecc. Fra i bianchi: Ralph Burns, Eddie Sauter, George Handy, Neal Hefti, Pete Rugolo, Gerry Mulligan, ecc.**

BALLI NEGRI - Ai negri importati dagli schiavisti negli Stati Uniti d'America risale l'origine della maggior parte delle danze moderne; alcune di effimera durata, altre tuttora in voga, a fianco del classico valzer e delle danze spagnole e centro e sudamericane (tango, tango milonga, paso-doble, rumba, conga, samba, ecc.). Dai più vecchi *chicken wheel* (ruota della gallina), *geechie walk* (passeggiata dell'ochetta) fino al *turkey trot* (passo del tacchino), al *grizzly bear* (l'orso grigio), all'ormai storico e ancor vegeto *fox-trot* (passo della volpe) (questi ultimi tre sorti nel 1912) tutte le movenze, vere o immaginarie, degli animali selvaggi o domestici vennero prese a base dai negri per le loro figurazioni.

Ma l'estro negro battezzò via via, con nomi più strani, di un gergo ermetico (« *hoochie-koochie* »; « *bully dance* »; « *heebie jeebie* »; « *truckin* »; « *jitterbug* », ecc.) i passi più strani e difficili. Famosi sono rimasti lo « *shimmy* » (1918-23), il « *Charleston* » (1922-26); il « *Black bottom* » (1926); altri come il « *Lindy* hop » (creato in onore del trasvolatore Lindberg), il « *Suzy Q* », il « *Big apple* » (grossa mela) hanno avuto una breve fortuna solo nel luogo d'origine, ad Harlem il quartiere negro di New York.

Caratteristica comune dei balli negri è l'aderenza dei passi al ritmo del jazz e il loro carattere dinamico e spesso acrobatico.

BATTERIA (in inglese: **drums**, cioè tamburi). - Si designa col nome di « batteria », nel campo della musica di jazz, un complesso di strumenti ritmici a percussione per mezzo dei quali viene marcato il tempo al quale ogni altro strumento deve attenersi. Nel jazz ha una funzione fondamentale, in quanto che tiene sostanzialmente le veci del direttore d'orchestra, conduce energicamente e al tempo stesso amalgama le varie sezioni di essa (v. *Jazz-Band*); e, oltre a fornire un tempo di metronomica regolarità, sostiene con un gioco intrecciato e animato di ritmi gli altri strumenti (v. anche *Swing*).

La batteria per jazz consta generalmente di una grancassa (ingl. *bassdrum*), di un tamburello o « brillante » (ingl. *snaredrum*), di un piccolo e un grande tamburo muto a forma cilindrica (ingl. *tom tom*), di quattro piatti metallici (ingl. *Cymbals*) di suono diverso, di piatti a pedale (ingl. *foot-cymbals*) e di accessori vari, come le « campane da mucca » (ingl. *cow-bells*) e svariate

nacchere di legno (ingl. *chinese woodblocks*) fra cui alcune chiamate, per la loro forma, « teste di morto » (ingl. *templeblocks*).

La grancassa (cassa cilindrica larga di legno con pelli di vitello tese ai fondi delle estremità, poggiata a terra su di un fianco del cilindro) viene suonata per mezzo di un pedale a molla che aziona un tampone battente. Il tampone è con sordina, ricoperto cioè da un tessuto di feltro. I tamburi (tutti staccati da terra perchè poggiati su sostegni o sulla grancassa) e gli altri strumenti vengono suonati con bacchette di legno, tamponi o bacchette a spazzola (terminanti cioè in tanti filamenti di metallo a spazzolino).

I piatti a pedale (detti anche *Charleston*), costituiti da una canna in ferro sostenuta da un treppiede alto un metro e venti centimetri portante in basso un pedale e in alto due piatti, vengono suonati con il piede o con le bacchette a mano.

In alcune batterie figurano anche i *timpani* costituiti da casse semisferiche ricoperte di una pelle tesa ai bordi, suonati con tamponi lunghi a sordina di feltro.

Nelle orchestre caratteristiche dell'America centro-meridionale (sopratutto quelle cubane) le batterie sono arricchite da altri speciali tamburi (*tymballi*, tamburo da conga, *bongos*) spesso tenuti dal batterista stretti fra le ginocchia e percossi con un veloce gioco delle mani e delle dita; le pelli di questi strumenti vengono prima dell'uso riscaldate elettricamente. Recentemente anche nel jazz è invalso l'uso dei *bongos*.

Il jazz ha dato alla batteria un posto d'onore, non solo facendone un eccezionale strumento d'accompagnamento a funzione continua e preminente e consentendo lo sviluppo di una peculiare tecnica, ricca di effetti, assai dissimile dalla tecnica classica; ma elevandolo anche al ruolo di solista, per mezzo dei *breaks* (V.) o di veri e propri assoli di parecchie misure nel corpo della esecuzione.

BE-BOP (o re-bop o bop). - Parola del gergo jazzistico, intraducibile e priva di preciso significato benchè indicatrice di uno stile o scuola particolare (come in letteratura, ad es.: « *dada* »).

Coniata nel 1944 da alcuni suonatori negri che suonavano in un cabaret di New York, essa designa appunto uno stile che ha come caratteristiche principali: una sia pur assai vaga tendenza al linguaggio politonale, l'impiego sistematico di accordi dissonanti e note estranee all'armonia; una maggior libertà degli strumenti ritmici, che, invece, di norma hanno nel jazz una funzione ausiliaria e di base agli strumenti melodici; l'impiego di temi speciali, diversi sia dal tradizionale *blues* che dalla canzonetta; uno stile melodico a salti di note, a sviluppi imprevisti, talora bizzarro e volutamente sdegnoso delle risoluzioni normali, delle cadenze logiche.

BLUE NOTE (ingl.; letteralm.: **nota triste**) - Nella musica di jazz, designa certi gradi della scala musicale, segnatamente terzo e settimo, usati indifferentemente in modo maggiore e minore e con intonazione volutamente alterata; in guisa da creare una incertezza modale. Ad es. nella scala di do maggiore il mi bemolle tenderà ad avvicinarsi al re e il si bemolle al la.

Questo effetto, tipico del *blues* (V.) è ottenuto più facilmente con la voce o con gli strumenti a fiato o a corda, mentre sul pianoforte è surrogato dalle appoggiature.

BLUES (ingl.; letteralm.: **tristezza, stato d'animo melanconico**). - Alle origini, tipo di canto popolare creato dai negri degli Stati Uniti in epoca indeterminata, comunque nell'ultimo scorcio dell'ottocento. L'uso per così dire ufficiale del termine « blues » comincia con la pubblicazione del primo *blues scritto* (« Memphis blues », 1912) del compositore negro W. C. Handy che peraltro non è affatto il « padre » del blues. Da essenzialmente corale il blues divenne presto strumentale conservando però una spiccata preminenza della parte vocale.

Strutturalmente, consta, di norma, di un « ritornello » di dodici misure suddiviso in tre gruppi di quattro (A A B); esistono però anche degli schemi irregolari di sedici o più misure. Armonicamente è impostato su accordi di tonica alternati con accordi di settima di dominante e sottodominante. Caratteristiche sono le *blue notes* (V.) la cui intonazione instabile (ottenuta con un numero di vibrazioni inferiore a quello necessario per l'emissione della nota voluta) crea un equivoco modale di singolare effetto. A ciò si aggiungano l'uso frequente del portamento, delle appoggiature, dei *breaks* (v.); il richiamo a ritmi di tango o habanera; l'adozione di un tempo lento (tuttavia in alcune zone degli Stati Uniti meridionali caratteristico è il *fast-blues*, o blues veloce; vedi anche *Boogie-Woogie*).

Il contenuto poetico del blues, che, quali siansi le origini, è generalmente diventato un canto d'amore, in cui si rimpiange o si invoca o si rampogna o si esalta l'amore con accenti di sensuale tristezza, ha spesso un valore artistico elevato non inferiore a quello della melodia.

Forma scritta e improvvisata sono, an-

La Superior Band nel 1905. Il secondo in piedi, da sinistra, è Bunk Johnson.

La Creole Jazz Band di King Oliver nel 1923. Si riconoscono da sinistra a destra: Honoré Dutrey, Baby Dodds, Oliver, Louis Armstrong, Lil Hardin, Bill Johnson e Johnny Dodds.

I Red Hot Peppers di Jelly Roll Morton nel 1926. Da sinistra a destra: Andrew Hilaire, Kid Ory, George Mitchell, John Lindsay, Morton, Johnny St. Cyr e Omer Simeon.

Louis Armstrong

King Oliver

che nel blues, entrambe usate come in ogni campo del jazz.

Tutti gli artisti di jazz hanno creato o eseguito dei blues. Le più insigni interpreti vocali dei blues, coloro che ne fecero delle vere personali creazioni drammatiche, alternando un declamato fortemente ritmico a un canto nel registro di contralto, di timbro metallico e di vibrato veloce, furono donne, le negre: Ma Rainey, Mamie Smith, Bessie Smith, Ida Cox, Sara Martin e altre.

BOOGIE-WOOGIE (ingl.: **intraducibile**). - Con questa frase di gergo jazzistico, coniata dai negri nordamericani si designa uno stile di jazz prevalentemente, e originariamente soltanto, pianistico.

Si tratta, di regola, di un comune tema di *blues* di dodici misure eseguite in modo tutto particolare. Sul pianoforte la sinistra batte otto accordi per misura mentre la destra esegue una melodia scarna, a cromatismi, a *riff* (V.); con largo uso di tremoli, e di brevissime figurazioni per lo più di passaggi di tre note in scala discendente. Talora una sola frase o anche una sola nota viene ripetuta con ossessionante insistenza ma con raffinata varietà di accentazione.

Pure largamente viene impiegato il contrappunto a due parti: contrappunto ritmico e melodico. Nel boogie-woogie la funzione del piano è spiccatamente percussiva, sia nel basso ostinato sia nella parte melodica semplificatissima.

Nel boogie-woogie per orchestra gli strumenti ritmici e ritmo-armonici di accompagnamento eseguono pure otto accordi o note per misura, costituiti da quattro crome puntate, seguite da una semicroma; mentre gli strumenti meramente melodici indulgono alle frasi *riff*.

Si vuole che il boogie woogie, chiamato anche *fast-blues* (ossia blues veloce) abbia avuto origine negli anni successivi alla prima guerra mondiale negli Stati del Sud (Texas, Alabama, Arkansas, Tennessee) per svilupparsi a configurarsi poi nettamente nel Medio West e a Chicago.

Fra i creatori e i pionieri di questo stile (tutti negri) vanno annoverati: « Pine Top » Smith (che ne incise in disco la prima versione), Jimmy Yancey, Meade Lux Lewis, Albert Ammons, « Cripple Clarence » Lofton, Cow Cow Davenport, Romeo Nelson, Pete Johnson, alcuni scomparsi, altri tuttora viventi.

Sul ritmo del « boogie » è sorta anche una danza moderna, ricca di vivacissime, fantasiose figure.

BRASS-BAND (ingl.: **banda di ottoni**). - Piccola banda militare, composta principalmente di strumenti quali: cornette, flicorni, corni, tromboni, tube, in ottone o altri metalli, nonchè di strumenti a percussione (tamburi, grancassa, piatti) con repertorio prevalente di marcie e simili.

La tradizione di queste *bande* particolarmente sviluppatesi in Inghilterra e negli Stati Uniti (non solo nell'ambito militare ma nelle scuole, nei collegi, nelle associazioni religiose, nelle fattorie) ebbe un periodo di particolare fulgore e importanza a New Orleans (Stati Uniti) nella seconda metà del XIX secolo.

BREAK (ingl.: **interruzione**). - Una o più frasi ritmiche o melodiche, eseguite da uno quaisiasi degli strumenti dell'orchestra (tipico tuttavia il *break* di batteria) generalmente nel punto conclusivo di una composizione, a somiglianza della classica « cadenza »; e caratterizzate dal loro sviluppo fantasioso e di carattere improvvisato. Durante il *break* tutta l'orchestra tace, e ciò al duplice scopo di mettere in rilievo lo strumento solista e di creare, dopo quella pausa di attesa e di preparazione, un effetto di grande forza ritmica, mediante il « tutti » pienissimo della ripresa orchestrale. È usato comunemente e sistematicamente nel jazz.

CHORUS (ingl.: **ritornello**). - La moderna canzonetta, che costituisce la base del repertorio dei « ballabili » delle orchestre di jazz e da ballo in genere è costituita da una o due *strofe* e da un *ritornello* (in francese: *couplets* e *refrain*; in inglese: *verse* e *chorus*). Nelle esecuzioni viene spesso omessa la strofa che, comunque, ha perduto molto della sua importanza attraverso gli anni; mentre il ritornello viene più volte ripetuto, con variazioni, dai solisti e dall'insieme orchestrale. In jazz, il *chorus* o ritornello consta per lo più di uno schema di trentadue battute, divise in gruppi di otto, ciascuno dei quali racchiude una o due compiute frasi musicali. Il *chorus* è generalmente suddiviso in una prima parte, un inciso (o *middle part*) e in una ripresa che ripete, concludendole e risolvendole, le frasi della prima parte.

COOL (ingl.; letteral.: **calmo, freddo**). - Questo aggettivo, da alcuni anni entrato nel gergo dei musicisti di jazz americani e che si dice coniato da Lester Young, ha avuto per molto tempo un semplice significato laudativo, in riferimento però a musicisti, ed esecuzioni, ad assoli, ad arrangiamenti di

stile *moderno*. Fu in seguito usato da taluni critici per designare il be-bop (vedi) in contrapposizione al tradizionale *hot jazz* (vedi). In una accezione più specifica, e attualmente generalmente usata, il termine *cool jazz* designa lo stile più moderno di jazz affermatosi negli anni 1948-49 dopo il tramonto del be-bop e sviluppatosi, sulle premesse poste dal sassofono tenore di Lester Young, e dall'ultimo bepop (in modo particolare Miles Davis), sopratutto per opera di musicisti bianchi come Lennie Tristano, Lee Konitz, Stan Getz, Dave Brubeck, Gerry Mulligan ed altri.

Elementi differenziali rispetto al bebop classico, di cui rappresenta un successivo stadio evolutivo, sono: una più raffinata concezione armonica, con una più netta tendenza al politonalismo, una maggiore purezza di linguaggio (sonorità esili e trasparenti, abolizione quasi totale del vibrato, stacchi e attacchi di impostazione quasi accademica ecc.), una dinamica più serena, di una compostezza quasi classica, e in linea più generale una più cosciente ricerca di una nobiltà formale ottenuta anche attraverso la traduzione in termini jazzistici di moduli e forme (caratteristico l'uso dei tempi fugati) propri della musica da camera europea, sopratutto settecentesca.

DIXIELAND (ellittico per **Dixieland jazz**). - Parola di gergo la cui etimologia si richiama all'emissione da parte di una banca di New Orleans di un biglietto da 10 dollari recante la dicitura francese « Dix ». Il biglietto fu chiamato in gergo « Dixie » e con la parola *Dixieland* (Terra del Dixie) si cominciò a indicare nel secolo scorso la città di New Orleans e successivamente la Luisiana e più generalmente gli Stati meridionali degli Stati Uniti.

In jazz, con la parola *Dixieland* si designa, in senso lato, il jazz tradizionale, eseguito generalmente da piccoli complessi (normalmente: 7 o 8 elementi, tromba, trombone, clarinetto, eventualmente sassofono tenore, e ritmi) largamente improvvisato, secondo la originale sintassi di New Orleans e di Chicago che assegna agli strumenti a fiato particolari funzioni (clarinetto inteso come voce contrappuntistica, trombone con funzione mista di basso e di contrappunto ecc.). In una accezione più ristretta, Dixieland sta per *jazz tradizionale bianco* in contrapposizione a quello negro di New Orleans (stile New Orleans), essendo implicito nel termine un riferimento ad uno stadio successivo nell'evoluzione jazzistica.

Il musicista Dixieland è detto spesso « *Dixielander* ».

FOX-TROT (ingl.; letteralm.: **passo della volpe**). - Danza e musica di danza di origine americana, probabilmente derivata e adattata da una delle numerose danze dei negri americani.

A tempo pari, in 4/4, per la sua semplicità e per la sua adattabilità alle caratteristiche del jazz, ha formato la base metrica del repertorio jazzistico fino dal 1912, epoca delle sue prime apparizioni; e costituisce anche oggi la base del repertorio ballabile odierno.

A seconda della velocità metronomica del tempo adottato e della sostenutezza del ritmo si distingue oggi il *fox-trot* dal *fox-swing* e dalio *slow-fox* (o fox lento); ma sono distinzioni empiriche, che interessano principalmente l'esecutore.

GROWL (ingl.: letteralm.: **grugnito, gorgoglio**). - Nel jazz si intende per g. una sonorità particolarmente rauca, aspra, volutamente ottenuta su strumenti a fiato dall'artista.

Contro ogni regola musicale accademica, il *growl* è, quando convenientemente usato, assai apprezzato nel campo jazzistico, per la sua attitudine a creare un'atmosfera di tensione ritmica.

HOT (ingl.; letteralm.: **caldissimo, bollente**). - Con questo aggettivo, spontaneamente sorto nell'ambiente stesso negro o bianco in cui il jazz veniva creandosi, ma usato poi sistematicamente dalla critica, sopratutto europea, si vuol contraddistinguere il jazz autentico da quello cosiddetto « straight » o « sweet » (letteralm.: « liscio » o « dolce »). La necessità di questa distinzione è stata postulata dalle contraffazioni numerose subite dal jazz a scopi di speculazione commerciali, o per errata comprensione da parte degli stessi contraffattori in buona fede.

« Hot » è lo stile della musica jazz (v.) e ne identifica le più salienti caratteristiche sonore. In particolare si riferisce: *a*) all'improvvisazione (v.) sulle armonie fondamentali del tema; b) alla poliritmia (v. *Jazz*); c) alle intonazioni, agli attacchi, alle inflessioni, al vibrato (v.) della voce e degli strumenti, tutti animati da un particolare calore (da cui probab. l'aggettivo « hot ») e da una forza intensamente espressiva, destinati a creare una tensione ritmica.

Ciò implica una tecnica strumentale così completamente diversa da quella scolastica e accademica, che è sembrata a molti, ed è in parte, rivoluzionaria.

La voce è l'ideale strumento per lo stile *hot* e il blues (v.) è la forma più appropriata per renderlo appieno; per la comune-

ragione della continuità della scala sonora richiesta da questo stile, (cioè in definitiva dal jazz) che è di gran lunga superiore a quella della nostra scala diatonica e cromatica. Non si tratta, all'origine sopratutto, di ricerche timbriche preordinate, miranti all'effetto, ma di profonde esigenze espressive che hanno originato una certa tecnica di canto, e poi strumentale.

L'uso della sordina «*wa-wa*» (v.), l'emissione di suoni stridenti e l'uso di sonorità appannate (v. *growl* e *dirty*), il glissando dei tromboni, non sono che alcuni dei mezzi di espressione dello stile hot.

Un'ultima non meno importante caratteristica dello stile hot è la libertà di accentazione del ritmo o della frase melodica (v. anche *swing*).

HOT CLUB. - È una formula ellittica per «hot jazz fans club», cioè «circolo di appassionati di hot jazz». Circoli del genere hanno cominciato a sorgere in Europa, prima ancora che in America (in Inghilterra sotto la denominazione di «rhythm clubs») verso il 1932. Il loro scopo è quello di diffondere e sostenere, con pubblici concerti, audizioni di dischi, ecc. la buona musica di jazz. Rilevante è stato ed è il contributo di tali circoli alla divulgazione del jazz.

IMPROVVISAZIONE. - È una delle caratteristiche della musica di jazz, nella sua originaria e tradizionale fisionomia.

Può essere *individuale* (il solista di un complesso orchestrale «prende un assolo», secondo la frase di gergo, cioè sulle armonie fondamentali del motivo eseguito improvvisa delle variazioni) o *collettiva* (nei piccoli complessi, limitata di solito a tre o quattro strumenti melodici — tromba, clarino, trombone, sassofono contralto, o tenore, — sostenuti dall'accompagnamento armonico ritmico della sezione ritmica; v. *Jazz Band*).

L'improvvisazione jazzistica obbedisce a regole non scritte di stile e di gusto, proprie del jazz (v. *Hot* e *Swing*). L'improvvisazione collettiva, polifonia improvvisata in cui uno strumento ha il ruolo del canto e gli altri contrappuntano o commentano a tratti, è una delle più singolari caratteristiche della prima genuina forma jazzistica fiorita a New Orleans.

Certa tendenza odierna del jazz a una forma scritta, armonicamente complessa e per orchestre con famiglie di strumenti, tenderebbe a limitare la funzione dell'improvvisazione che, pur tuttavia, rimane sempre un attributo essenziale di questa musica.

INTERPOLAZIONE. - Procedimento di uso comune nella musica jazz, sopratutto da parte dell'artista solista durante l'improvvisazione individuale.

Consiste nell'inserzione di una frase o di un frammento di frase melodica di altro motivo: o suggerito, per associazione d'idee, dalle armonie uguali o simili del motivo su cui l'artista sta improvvisando; o intercalato per ottenere un effetto di contrasto.

JAM-SESSION (ingl.; letteralm.: **riunione marmellata**). - Parola di gergo, con cui si designano riunioni di musicisti di jazz che, senza preventiva preparazione individuale o di insieme, improvvisano sulle armonie di uno o vari motivi.

Caratteristica di queste riunioni è l'atmosfera di emulazione fra i musicisti e di entusiasmo fra gli ascoltatori: emulazione ed entusiasmo che contribuiscono generalmente a stimolare l'estro creativo degli artisti.

JAZZ (ingl.; forma ellittica per **jazz music**, musica **jazz**). - Neologismo coniato probabilmente dai negri-americani degli Stati Uniti del Sud, nel primo decennio del secolo. Etimologia incerta: o dal nome di un suonatore, Jess o Jasbo (Brown), o Charles (Washington) per corruzione; o dal nome di un'orchestrina (Razz Band); o dal francese «*jaser*» (vociare, rumoreggiare), o da una voce dialettale dell'Africa Congolese, con varia grafia (jas, jass, jaz, jazz, jasz, o jaszz), significante «eccitazione sessuale».

Genere musicale creato sul finire del secolo XIX dai negri residenti nella città di New Orleans, e inizialmente sorto dal trapianto di melodie popolari europee sopratutto di origine francese (marce, quadriglie, polke), sui ritmi importati dall'Africa dai negri schiavi, o dalla progressiva trasformazione subita dalle stesse semplici melopee africane. La caratteristica naturale tendenza del negro alla sincope musicale conferì il segno indelebile alle prime creazioni di jazz. Ma contatti gradualmente crescenti dei negri con la civiltà e la musica bianca e d'altro canto l'estendersi del jazz ai musicisti di razza bianca determinarono una osmosi ininterrotta di influenze che fecero subire al jazz attraverso gli anni una intensa evoluzione, il cui ciclo non appare ancora compiuto.

Al di là della sua funzione di musica per la danza il jazz acquistò un valore d'arte, e, per le sue caratteristiche melodiche e ritmiche, esercitò indirettamente o direttamente qualche influenza su molte fra le più importanti correnti della musica moderna

(Strawinsky, Milhaud, Ravel, Hindemith, Honegger, Shostakovic, ecc.).

Il jazz nella sua forma pura è un genere autonomo di musica, contraddistinta da: 1) uso costante del tempo binario, in special modo; 2) poliritmia; gli strumenti melodici seguono, nel fraseggio e nell'accentazione, una norma ritmica propria, in discorde concordia con il ritmo scandito dagli strumenti percussivi; 3) uso sistematico di un libero contrappunto, o improvvisato (nelle piccole formazioni, fra tromba, clarinetto e trombone a tiro), o scritto (nelle formazioni orchestrali più numerose, per famiglie di strumenti, ciascuna in unissono); 4) uso di un particolare linguaggio melodico, derivato eminentemente dal *blues*; 5) uso normale di particolari formazioni orchestrali (v. *Jazz-Band*).

Fin dalla nascita infinite contaminazioni e contraffazioni del jazz sono state spacciate per jazz; e ciò ha contribuito a rendere diffidente la critica musicale e a creare vaste zone di incomprensione nel pubblico; tuttavia, oggi l'importanza del jazz è quasi universalmente riconosciuta.

JAZZ BAND (ingl.: **baada di jazz**). - Questo appellativo, ormai in disuso (sostituito dalla più generica dizione « orchestra di jazz ») designò fino dal 1913 un complesso orchestrale che eseguiva esclusivamente musica di jazz (v. Jazz).

La prima delle orchestre a dar fama a questo appellativo (se non la prima, forse a farne uso) fu l'« Original Dixieland Jazz Band », formata da artisti di razza bianca, americani e oriundi italiani, di New Orleans.

Le jazz-band erano formate da strumenti a fiato e a percussione, derivando dalle *brass-band*. Fin dalle origini si è distinta una *sezione melodica* da una sezione *ritmica*, composta da strumenti destinati a fornire un accompagnamento armonico-ritmico, come il pianoforte, la chitarra, il contrabbasso, la batteria.

Attraverso gli anni, l'orchestra di jazz si è venuta ampliando, ma si fonda ancora e sempre sugli strumenti a fiato e a percussione.

Alcune formazioni fra le tipiche per jazz sono: *a*) tromba, trombone, clarinetto (oppure sassofono tenore), pianoforte, chitarra (o banjo), contrabbasso (o basso tuba), batteria;

b) due trombe, un trombone, due sassofoni contralti, e un sassofono tenore, (con clarinetto), pianoforte, chitarra, contrabbasso, batteria;

c) tre trombe, due tromboni, tre sassofoni contralti e uno tenore (con clarinetto), pianoforte, chitarra, contrabbasso e batteria.

Tuttavia nei piccoli complessi (fino a sette elementi) specialmente in questi ultimi anni, sono comparsi gli strumenti più svariati, dal vibrafono al violino, dalla celeste al fagotto, dalla fisarmonica all'arpa, e nei grandi complessi, oltre alle famiglie consuete di strumenti, sono apparse sezioni di archi, oltre a sassofoni soprani o baritoni, mentre la sezione ritmica si è arricchita talora con un'altra batteria o con tamburi a mano (*bongos*, tamburi da conga) o di un doppio contrabbasso, o di due pianoforti; ecc.

Anche i confini tra le funzioni delle due sezioni fondamentali, la *melodica* e la *ritmica*, sono andati perdendo, poco a poco, la loro netta demarcazione, per la tendenza degli strumenti armonico-ritmici a esprimersi in assoli (come gli strumenti melodici) e in ogni caso per la maggiore indipendenza acquistata dai singoli strumenti della sezione stessa nei confronti reciproci.

MINSTREL (ingl. dal lat. **Ministrellus**, cioè servitorello). - In senso generico significa mimo, cantante e suonatore. Ma servì specificamente a designare nei primi anni del sec. XIX negli Stati Uniti d'America, una categoria di attori cantanti e suonatori ambulanti che imitavano i negri, tingendosi il volto, acconciandosi alla maniera degli uomini di colore, e danzando il cake-walk, cantando e suonando le loro canzoni caratteristiche nel dialetto e con le intonazioni dei negri. La tradizione vuole che il primo a introdurre questo genere di divertimento popolare sia stato verso il 1830 certo Thomas Rice, il cui cavallo di battaglia era una canzone, rimasta famosa, intitolata « Jim Crow » (cioè: « La tiritera di Jim »). Il successo ottenuto dal Rice diede origine a una vasta fioritura di *minstrels*.

Da notare che gran parte del repertorio dei *minstrels* finì per esser scritto da compositori bianchi, (fra essi celebre Stephen Foster), i quali si servirono però sempre di elementi musicali folkloristici negri. La voga dei *minstrels* andò scemando fino a spegnersi lentamente quando i negri stessi dopo la guerra civile cominciarono a interpretare direttamente i loro canti e la loro musica.

NEGRA-musica. - Intendesi propriamente, nel jazz, con questo termine, la musica dei negri dell'Africa Occidentale, nella sua più primitiva e più pura forma.

Non tutti i popoli dell'Africa sono responsabili della più tipica e rappresentativa musica negra. Fra quelli più dotati di istinto musicale e inventori di strumenti origi-

nali, gli indigeni del Dahomey, del Senegal, della Costa d'Avorio e del Congo in modo spiccato. La musica negra serve alla danza (a scopi guerrieri, religiosi o di festa) ed è essenzialmente ritmica; la poliritmia vi è pertanto sviluppatissima. In relazione a ciò, sono di specifica importanza gli strumenti a percussione e ad agitazione. Strumenti a percussione i tamburi, di forme svariate, cilindriche coniche e troncoconiche. «*Tambou*», da cui deriva tamburo è appunto il termine usato dagli indigeni congolesi. Generalmente i negri congolesi usano due tamburi uno grande e uno piccolo, il *bayoula*. Entrambi sono cilindrici, ricavati per lo più da una sezione di tronco d'albero scavato e coperti solo dal lato superiore di una pelle animale fortemente tesa.

Il suonatore porta il tamburo legato alla vita e lo suona con la falange delle dita di entrambe le mani, curando che la corda vibrante mantenga una posizione orizzontale. Nel frattempo un altro suonatore può percuotere il tamburo dal lato scoperto con un bastone, ottenendo così un intreccio di ritmi. Ma i tamburi, sopratutto quelli a forma conica, troncoconica, vengono anche tenuti fra le gambe e percossi coi pugni o coi piedi (come ad esempio il congolese *bamboula*, il cui nome deriva da ciò, che si tratta di un piccolo tamburo fatto di larghe fascie di bambù).

Il tam-tam originario è un tamburo interamente di legno ma scavato in modo da ottenerne una superficie vibrante.

Di solito i grandi tamburi servono per un ritmo più potente e lento, e i piccoli per un gioco di ritmi più serrato e frenetico.

Strumenti a percussione ma con maggiore varietà di suoni graduati scalarmente sono gli xilofoni costruiti in foggie diverse ma sempre secondo il principio di creare a sottili assicelle di legno o di corteccie una cassa di risonanza.

La fantasia negra si sbriglia nella costruzione di innumerevoli strumenti ad agitazione, campanellini, castagnette e simili; attaccandoli spesso addirittura a parti del corpo (ai piedi, alla cintura, alle braccia) per accompagnarsi ritmicamente nella danza.

Vengono terzi in ordine di importanza gli strumenti a corda; corde vegetali, in peli animali (elefante), ecc.; di forme svariate, dal tipo mandolino al tipo arpa; suonate col pizzicato.

Più rudimentali gli strumenti a fiato, flautini e fischietti in legno, e anche alcune specie di buccine e trombe, talora metalliche.

La melodia è generalmente basata sulla scala pentatonica con piccoli intervalli; caratteristiche le reiterazioni insistenti di una breve frase o di una sola nota allo scopo di creare in chi suona e in chi ascolta una eccitazione profonda, sovente vero e proprio stato di *trance*. Ciò che concorda perfettamente con gli scopi guerrieri, religiosi o di festa della musica negra in cui elemento primo fondamentale è sempre e comunque la danza.

Le parole del canto hanno più funzione di suono che poetica, e la voce — principale strumento melodico della musica negra — «appoggia» spesso, in guisa da creare un'indeterminata altezza di suono. Il libero andamento della melodia è però subordinato e come imprigionato al procedere dell'accompagnamento ritmico, dove spesso il battere e il levare hanno uguale peso dinamico e creano una serie di sincopature originali. Altra caratteristica è la prevalenza assoluta dei ritmi pari su quelli dispari.

RAG-TIME (ingl.; letteralm. **tempo strappato o stracciato**). - Genere di composizione musicale a carattere popolare sorto sul finire del XIX secolo negli U.S.A. È caratterizzato dall'uso di un motivo melodico, dall'andamento di marcia, formato da tre o quattro gruppi di complessive sedici o trentadue misure; in cui le note vengono seccamente sincopate mentre l'accompagnamento segue il metro costante di **2/4** o **4/4** e in cui le frasi dei singoli gruppi vengono frequentemente ripetuti. Musica la cui rigidità sincopata e la cui monotonia di disegno ritmico preludono rozzamente il jazz. Mancano al ragtime certe caratteristiche melodiche del blues, che formarono invece il nocciolo del jazz. L'uso popolare di musica sincopata di questo genere aveva già i suoi precedenti nelle danze folkloristiche di negri americani (il *geeckie-walk*, il *chicken weel*, la *bully dance*, il *bombershay*, l'*hoochie-kookie*, ecc.) e nello stesso *cake walk* (letteralm. passeggiata della focaccia, diventato famoso solo verso il 1900 ma probabilmente molto più antico), ma cominciò ad essere conosciuto allorchè il pianista negro Tom Turpin compose nel 1895 il primo rag: «*Harlem rag*».

L'origine del nome è chiara: *rag* può significare al tempo stesso «scherzo» e «straccio», e Turpin pensava che la sua musica stracciata fosse destinata sopratutto a divertire. Nel 1899 il negro W. Scott Joplin pubblicò «*Maple Leaf Rag*» (Il rag della foglia d'acero) e James Scott compose i rags intitolati «*Climax*», «*Kansas City*»; «*Hilarity*», «*Frog legs*» (gambe di ranocchio). Gli autentici rags si debbono sopra-

tutto a questi tre compositori. Joplin fu il più fecondo creatore di *rags* « a successo », ne scrisse infatti cinquantacinque e abbozzò perfino un'opera-ragtime intitolata « *Treemonisha* ».

L'invenzione della pianola o piano meccanico favorì la diffusione del *rag* nelle sale da ballo e nei circoli di divertimenti, e la voga cominciò a scemare solo verso il 1910.

Il pianista bianco Ben Harney, col suo metodo per piano « *Ragtime Instructor* » divulgò e fece conoscere a tutto il mondo questo genere di musica.

Molti musicisti europei furono colpiti dagli originali effetti del *ragtime* e se ne avvalsero: da Claude Debussy (*Golliwog's Cake walk*, in « *Children's Corner* », 1908) a Erik Satie (nel balletto *Parade*: « *Ragtime du paquebot* », 1917), Igor Stravinsky (« *Piano rag music* » e « *Ragtime* per *11 strumenti* » 1918-1919), Darius Milhaud (« *3 Rag Caprices* », 1920), a Paul Hindemith (« *Suite für Klavier* », 1922) ecc. Ma il *ragtime* come musica popolare scomparve con il pieno affermarsi del jazz, essendo in essa confluito.

RIFF (ingl.; etimologia sconosciuta). - Parola di gergo coniata probabilmente dai musicisti negri americani per designare una frase musicale, generalmente breve e incisiva (talvolta originale, talvolta ... di dominio pubblico, una sorta di frase fatta musicale) che viene eseguita per lo più con insistenza ritmica crescente e ripetuta più volte (« ostinato »), ovvero anche intercalata come frase di passaggio, per ottenere un particolare colorito musicale e un accentuato effetto di tensione.

L'uso del *riff* si è andato gradualmente estendendo in questi ultimi anni, diventando uno degli espedienti preferiti negli arrangiamenti (V.), e talora surrogando addirittura il motivo o tema regolare del pezzo jazzistico.

Il *riff* sostituendo la canzone col regolare sviluppo melodico riporta il jazz alle sue origini ancestrali tendendo sopratutto ad esaltare rudemente l'elemento ritmico. L'inevitabile monotonia cui darebbe luogo la povertà melodica di un tale accorgimento viene però ovviata con l'aumentata ricercatezza armonica degli arrangiamenti e la raffinatezza e varietà timbrica delle sonorità e degli impasti strumentali.

SCAT (ingl.; probabilmente da **to scatter** sparpagliare, frammentare). - Per canto *scat* si intende una tipica forma jazzistica di canto, in cui alle parole del motivo il cantante, abbandonandosi al proprio estro creativo, sostituisce sillabe per lo più prive di senso, ma: o rievocanti onomatopeicamente i particolari suoni di uno strumento a fiato; ovvero semplicemente aventi un valore ritmico.

Il canto *scat* si distingue per l'impeto e il colore selvaggio che conferisce alla musica e si riallaccia, evidentemente, alle più primitive forme di canto dei negri dell'Africa occidentale. (V. Musica Africana).

SMEAR (ingl.; da **to smear** = distendere, spalmare). - È una forma particolare di portamento usata per gli ottoni nel jazz; più leggera e ritmicamente sostenuta del comune *glissando*, che è tuttavia usato frequentemente dai tromboni a tiro nel jazz, nelle parti d'accompagnamento, sopratutto negli stili più tradizionali (« New Orleans, Dixieland »).

SWING (ingl.; letteralm.: **dondolio, oscillazione**). - Si designa con questo termine una caratteristica tanto conclamata dagli artisti di jazz da indurre molti critici a considerarlo come assorbente di tutte le altre caratteristiche. È peraltro estremamente controverso, nonostante l'abuso che si è fatto sopratutto negli anni intorno al 1936-40 di questo vocabolo, che cosa realmente si intenda per *swing*.

I negri degli Stati Uniti cui si deve la coniazione di questa espressione di gergo hanno quasi certamente inteso di definire con questo « dondolio » la sensazione, fisica e psichica, del bilanciamento ritmico fra ritmo e melodia prodotto dal loro modo jazzistico di suonare con vigore e abbandono insieme; essi usano infatti « *to swing* » (verbo all'infinito) come equivalente di « *to play with swing* » (suonare con swing).

Pur non identificandosi integralmente con le componenti dello stile *hot* (v.), lo *swing* deriva in massima parte da esse e sopratutto: 1) per l'insieme orchestrale, dalla *poliritmia*, concordia discorde degli strumenti; 2) per il singolo strumento, dalla *libertà di accentazione ritmica* (accentuando cioè i tempi deboli, o i tempi forti, e producendo quindi un'impressione di ritardo o di anticipo, ovvero dando uguale accentazione ai quattro tempi) o *melodica* (accentando cioè la frase melodica ad libitum, ma sempre equilibrandola dinamicamente fra le battute).

In altra accezione: con la parola *swing* si designa quel particolare genere di jazz che si affermò negli anni 1934-35 in seguito al grande successo dell'orchestra di Benny Goodman (che fu infatti qualificato come

il « re dello swing ») e che godette dei favori del pubblico e dei musicisti fino agli ultimi anni di guerra. Il termine designa in modo particolare il jazz per grande orchestra: prevalentemente arrangiato, musicalmente levigato e corretto e assai spesso concepito secondo formule destinate a compiacere i gusti del grosso pubblico. Il termine è però anche usato per designare tutte quelle forme jazzistiche di transizione (anche per piccoli complessi, quindi) tra il jazz tradizionale e il jazz moderno, ed i relativi stili strumentali (esempio: « batterista swing »).

VIBRATO. - Nel jazz il vibrato strumentale e vocale assume un colore espressivo intenso, di solito è molto più veloce ed energico del vibrato normale, conformemente all'istintiva vocalità del negro. Negli stili più recenti (be-bop, v.) appare, invece l'opposta tendenza ad appiattire e quasi ad annullare il vibrato.

WA-WA (ellittico, per **sordina wa-wa**). - È così chiamata, nel jazz, una sordina dalla usuale forma conica, applicata nella campana della tromba o della cornetta, e costruita ed usata in modo da ottenere che ogni nota emessa abbia il suono: «*uà uà*» (graficamente, in inglese: *wa-wa*).

È tipicamente impiegata in uno stile jazzistico che si vuol chiamare *jungle style* (o « stile giungla »), e ha contribuito notoriamente a caratterizzate alcune fra le prime e più famose creazioni di Duke Ellington.

PARTE II

Lineamenti di storia del jazz

Le origini popolari

a cura di ROBERTO LEYDI

CAPITOLO I

Gli schiavi negri

In *Notes On The State Of Virginia* (1), Thomas Jefferson, violinista discreto e sincero appassionato di musica, oltre che grande uomo politico, scriveva:

« Nella musica i negri dimostrano, generalmente, una più spiccata attitudine dei bianchi. Il loro orecchio, infatti, è straordinariamente portato ad assimilare ritmi e melodie. In molte occasioni si sono anche dimostrati capaci di improvvisare qualche semplice *catch*... Il loro strumento preferito è il cosiddetto *banjar*, che si sono portati qui direttamente dall'Africa ».

È questo, con ogni probabilità, uno dei primissimi riconoscimenti « pubblici » delle attitudini e delle capacità musicali degli schiavi negri d'America.

La data di *Notes On The State Of Virginia* è molto significativa: proprio di quei giorni è il primissimo interessamento — ed un secondo si avrà per la Guerra di Secessione ed un terzo all'indomani di *Shuffle Along* — di certo pubblico americano per la gente di colore. Per la sua vita, per i suoi problemi, per il suo passato e, perfino, per il suo avvenire.

Ancor prima che nella letteratura, che nella poesia, che nel giornalismo, troviamo i segni più vivi di questa attenzione nella musica. Del 1793, infatti, è lo strepitoso successo di una delle prime *ballads* semi-popolari (potremmo definirle, con sufficiente approssimazione, « romanze ») di soggetto « negro »: *The Desponding Negro* (musica di William Reeve). L'anno successivo è la volta di *Poor Black Boy* e il 1796 vede la fortuna di *I Sold A Guiltless Negro Boy* (musica di Mr. Moulds), anche nota come *The Negro Boy*. Tutte queste prime « romanze negre » — lo dicono i titoli medesimi — hanno un tono malinconico e triste: una nota d'allegria porta, nel 1799, Gottlieb Graupner — a quei tempi autore applaudito di commedie musicali e operette, oltre che cantante e attore — inserendo *The Gay Negro Boy* — una canzone scantata e umoristica — nel suo nuovo lavoro teatrale, *Oroonoko*.

Il soggetto di *Oroonoko* — che il Graupner dovette con ogni probabilità riprendere da un'edizione popolare inglese del 1688, a firma Aphra Behn — merita davvero di venir qui ricordato, e per un duplice motivo. Prima di tutto perchè segna uno dei punti d'avvio di quella « letteratura » di gusto esotistico che offre capolavori per due secoli e mezzo, da Defoe a Gauguin, da *Paolo e Virginia* all'*Ultimo dei Mohicani*, poi perchè rappresenta uno dei documenti più chiari del candido e ingenuo mito del « buon selvaggio », risultato inevitabile dell'incontro della civiltà europea con gli indiani d'America e della tendenza filosofica del tempo dei primi interessi etnografici portata ad identificare primitività con bontà.

Si narra dunque in *Oroonoko* di un giovane commerciante inglese che si imbarca a Londra per trafficare nelle Indie Occidentali. Tutti i suoi compagni vengono massacrati in un'isola. Lui solo si salva, per l'aiuto di una selvaggia, Yoriko, innamorata di lui. Quando infine un vascello amico giunge a liberarlo, il giovane commerciante porta con sè, umile e sottomessa, la bella Yoriko. Ma giunto in patria, cioè restituito alla sua vita consueta, non esita un istante a vendere la sua amante come schiava.

(1) Prima edizione 1784; edizione riveduta 1787.

La morale è palese: da un lato l'europeo infame e vile, ignaro dei doveri interiori della riconoscenza, solo preoccupato di denaro; da quell'altra la selvaggia buona, disinteressata, nobile e generosa.

Alla « prima » (al *Federal Theater* di Boston) lo stesso Graupner volle cantare questa canzone, accompagnandosi — « in stile veramente negro » secondo che avvertivano i manifesti — sul banjo (1). Fra le molte *ballads* « negre » di quegli anni merita un ricordo particolare *Bonja Song*. Infatti questa canzone — che ancor oggi è talvolta eseguita nella versione pianistica — contribuì decisamente a propagandare, nella scia del suo invidiabile successo, la falsa (o almeno molto inesatta) convinzione che il banjo fosse uno strumento tipicamente negro, di origine africana. Errore, del resto, già avvertibile in quella citazione da Jefferson di poco sopra. La musica di *Bonja Song* è di autore ignoto, le parole (posteriori alla pubblicazione della melodia) sono dovute a R. C. Dallas (2).

Ricordiamo ancora una *celebrated negro dance* nel *Paul And Virginia* del già ricordato William Reeve (1801) ed una *original negro dance* in *Obi, Or Three Fingered Jack* di Victor Pelissier (1805). Inoltre *Do I Do I Don't Nothing*, una brutta *nonsensical ballad* di autore sconosciuto, preoccupata soltanto di mostrare la stupida ingenuità dei negri.

Assai significativo è lo sforzo, in quasi tutte queste « romanze negre » semi-popolari, di ridurre la figura dell'uomo di colore in limiti di stretta e comoda convenzione, rappresentandolo semplice, credulone, generoso, sostanzialmente buono, definitivamente stupido, se non proprio contento della sua condizione di schiavitù, perlomeno rassegnato. Parecchie di queste *ballads*, inoltre, si impegnano a dimostrare la « simpatia » del vecchio saggio negro per il « povero » uomo bianco. L'esempio più tipico quel *The Negroes Humanity* di cui si parla alla nota 4 di questa stessa pagina.

Ancora a lungo si potrebbe continuare in queste citazioni di titoli e autori definitivamente dimenticati (3). Ma ci parrebbe davvero impegno inutile e noioso, tenendo soprattutto conto dell'imminenza del *minstrel-show*, inevitabile punto di confluenza di tutta la parte migliore di questa prima tradizione « negra ».

Forse sarà più utile e più interessante (e poi come sottrarsi ad un uso tanto sperimentato?) riportare un tratto da un quaderno d'appunti di un viaggiatore inglese, tale Parker, che si trovò a percorrere, per varie ragioni d'affari, il Sud degli Stati Uniti nell'ultimo decennio del 18° secolo (4):

« I negri sono soliti rallegrare il loro lavoro nei campi con canzoni improvvisate sui più diversi pretesti estemporanei. Io stesso, senza volerlo, ho

(1) È questo, con ogni probabilità, uno dei più antichi esempi di *minstrel-show*, quel particolare genere di spettacolo musicale che doveva conoscere, in tutti gli Stati Uniti, gran voga mezzo secolo più innanzi. Del *minstrel-show*, per la sua importanza fondamentale nella formazione del primissimo jazz, si dovrà riparlare più innanzi.

(2) Edito da J. A. & W. Geib, New York 1818.

(3) Si veda al proposito: Sigmund Spaeth, *A History of Popular Music In America*, New York 1948.

(4) Queste interessanti note di viaggio apparvero, con il titolo *The Parker's Travel*, nel 1801 sulla rivista londinese *Carr's Musical Journal*.

Su questa improvvisazione riferita dal Parker la Duchessa di Devonshire, verso il 1804, stese le parole per una sua « romanza negra », *The Negroe's Humanity* (anche nota come *A Negro Song*) che fu poi posta in musica da ben due musicisti, Benjamin Carr e F. Mallet. Il testo poetico di *The Negroe's Humanity* ripete quasi alla lettera il testo riportato poco sopra e raccolto dal Parker.

offerto argomento ad una di queste canzoni. Fu intonata da una ragazza e poi ripresa, in coro, da tutto il gruppo. La melodia aveva un'indimenticabile dolcezza di tono elegiaco. Ed ecco le parole:

Il vento soffia e la pioggia cade.
Il povero bianco, stanco e sfinito,
Arriva e si siede sotto il nostro albero.
Non ha una madre che *gli offra il latte,*
Non ha una sposa che *gli pesti il grano.*

Pietà per il povero bianco
Che non ha una madre!
Pietà per il povero bianco
Che non ha una sposa! ».

Ancora un'annotazione di questo significato è in un delizioso volumetto di ricordi autobiografici di Fanny Kemple (1), donna bella e intelligente che si trovò a vivere, per quasi nove anni (tra il 1830 e il 1840), a diretto contatto quotidiano con gli schiavi negri di una grande piantagione di cotone, di proprietà del marito, a Pierce Butler, presso Darien, Georgia. Narrando di una gita in barca sul vicino fiume Atthamaha, così Fanny Kemple ebbe a scrivere:

« Vogando, ieri sera verso il tramonto, i miei due giovani rematori negri rallegravano la loro fatica, e un poco anche me, cantando semplici ritornelli, a domanda e risposta, dedicati ad una poetica descrizione della mia persona e delle mie attrattive... ».

Era il caso, evidentemente, di una lineare improvvisazione antifonaria, secondo lo schema più consueto del canto africano.

L'apporto della « tradizione » africana alla formazione del nuovo folklore negro d'America è stato diversamente valutato e interpretato, se pur ancora non è stata raggiunta una sufficientemente precisa definizione dei limiti originari di questa «tradizione» e, quindi, del suo significato nella trasposizione americana.

In termini generici, cioè non riferiti con intenzione alla musica, ma destinati piuttosto ad una illustrazione più ampia di prospettiva culturale e storica, possono benissimo valere le parole di Leo Frobenius là dove risolutamente afferma (2) che « l'immagine del barbaro negro, del negro senza passato, è una creazione europea, la cui ripercussione ha dominato l'Europa fino al principio di questo secolo » e che, di conseguenza « l'immagine che l'europeo di cultura media ha dell'Africa e dei suoi abitanti è fondata su principi perlomeno impropri ». Ma ecco le sue parole:

« Che cos'è l'Africa per noi? Per noi uomini del novecento?... Un tozzo, rozzo gigante, una focaccia scaraventata là, massa inarticolata. A Nord e a Sud il deserto, nel mezzo steppa e foresta. La gente delle regioni centrali nerastra, color cioccolata, a Sud bruna, a Nord bruna, o di un bianco bruciato dal sole. Che cosa mai avrebbe potuto dare all'umanità questa parte del mondo? La civiltà dell'Egitto? Ma questo giardino meraviglioso è così isolato e separato dal resto del continente, così vicino all'Asia, che la nostra imma-

(1) *Journal Of A Residence On A Georgian Plantation*, 1863.

(2) *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*, Zurigo. *Storia della civiltà africana. Prolegomeni di una morfologia storica* (trad. di Clara Bovero), Torino 1950.

ginazione, ancor oggi, non può decidersi ad attribuirlo alla « nostra » Africa... Inoltre la leggenda afferma che i vasti regni e le grandi città del Sudan sono creazioni degli Arabi e dell'Islam. Tutto ciò è stato accettato e creduto senza opposizione e finora non è mai stato messo seriamente in dubbio... Questa era l'opinione dell'Europa del secolo scorso, quando un'eroica schiera di grandi ostinati partì e, sfidando il disprezzo, la febbre e il cannibalismo, spezzava l'involucro che fasciava l'interno del continente e, con ammirevole energia, ne rivelava l'immagine esteriore. Questi eroi appresero che l'opinione comune era falsa. Videro meraviglie straordinarie ».

Ma, del resto, già le memorie dei primi navigatori europei del tardo Medioevo e del primo Rinascimento recano osservazioni di sincera meraviglia per la vita sociale, l'organizzazione civile e l'evoluzione spirituale di gran parte della gente africana. Quando, ad esempio, i capitani olandesi toccarono per la prima volta terra nel golfo di Guinea, presso Weida, rimasero sbigottiti: viali tracciati con precisione, segnati da curatissimi filari d'alberi, campi coltivati con cura e con sapienza, uomini e donne vestiti con sontuosa e raffinata eleganza, oggetti utili e inutili fabbricati con gusto d'arte e preparazione artigianale. La medesima meraviglia per i primi visitatori del Congo: regni ottimamente amministrati e saviamente governati, signori potenti per dinastica tradizione, industrie evolute e rigogliose. Sete e velluti sulle coste dell'Oceano Indiano come su quelle dell'Oceano Atlantico e ornamenti complicati di cesellatura e intaglio, specialmente scudi, spade e lance.

Ma ecco le parole, a questo proposito, di uno studioso americano, V. F. Calverton, premesse ad una antologia di scritti contemporanei negri (1):

« ... Nell'impero dei Songhay, per esempio, l'educazione era tanto avanti che la gente veniva da tutto il mondo islamico ad imparare in quelle scuole; ed i sapienti dei Songhay portavano la loro opera fin nei paesi maomettani, al nord e all'est. Infatti da un punto all'altro del Sudan la vita di studio era molto diffusa. Ahemed Baba, una delle figure più rappresentative di quel periodo, è un esempio importante del progresso della cultura sudanese. Autore di oltre quaranta libri di vari argomenti (teologia, astronomia, etnografia e biografia) Baba su studioso di grande profondità e ispirazione. Nel suo esilio da Timboctoo — era in città quando avvenne l'invasione maomettana del 1592 — perse, con la sua collezione di milleseicento libri, una delle più ricche biblioteche del tempo... ».

Dalle relazioni dei primi viaggiatori, dalle memorie locali, dai pochi segni superstiti, infine dagli scavi e dalle ricerche archeologiche ecco dunque risaltare ben chiara l'armoniosa e splendente civilità africana. E, di contro, l'opera feroce e barbara dei conquistatori europei, impegnati a distruggere e cancellare fin gli ultimi resti di questa grande cultura.

L'America, da poco scoperta e all'inizio della colonizzazione, aveva bisogno di braccia: ecco l'Africa pronta a fornire gli schiavi, a migliaia, a milioni.

I negri condotti schiavi nelle Americhe vennero razziati lungo le coste dell'Africa occidentale, per circa trenta gradi di latitudine, fra il deserto del Sahara e l'Angola, fra Capo Blanco e Loango Saint Paul.

(1) *Anthology Of American Negro Literature*, New York 1929.

Sidney Bechet

Tommy Ladnier

Johnny Dodds

Bix Beiderbecke

Frankie Trumbauer

Frank Teschmacher

Tutti i popoli europei che mantennero dalla fine del XVI secolo un qualche interesse marittimo sull'Atlantico trattarono, su scala più o meno ampia, il commercio dei negri. Ma sopra tutti si distinsero gli olandesi prima, gli inglesi poi.

I primi negri toccarono il continente americano nel 1501: un gruppetto di congolesi fu sbarcato in quell'anno da una nave spagnola nella colonia di Haiti (allora Hispanola). Il suolo delle Colonie Atlantiche, la prima gente di colore non lo calpestò tuttavia che un secolo più tardi, nel 1619, quando una nave olandese vendette ai coloni inglesi di Jamestown, Virginia, circa venti schiavi africani.

Quel giorno entrò nella vita americana una istituzione decisiva per la storia del nuovo popolo.

Non è certamente il caso e l'occasione per ricordare ancora una volta in quali infami e disumane condizioni si svolgessero questi « trasporti » di schiavi. Esiste, al proposito, tutta una letteratura (alcune volte anche poco attendibile per passione umanitaria e polemica) a cui riandare. Forse è sufficiente ricordare, per la semplice e staccata drammaticità, questo brano di C. L. R. James (1):

« Cacciati nel più profondo della stiva, uno sull'altro, gli schiavi non avevano che pochi metri quadrati per muoversi; troppo pochi comunque per alzarsi in piedi o anche soltanto per rimaner seduti col busto completamente eretto. Erano incatenati, la mano destra col piede sinistro, a forti barre di ferro fissate nella murata. In queste condizioni dovevano rimanere per tutto il viaggio, talvolta anche per mesi, avvolti nel loro vomito e nei loro escrementi. Naturalmente le malattie dilagavano e soprattutto mieteva vittime la dissenteria. Tale era il fetore di queste stive che ad un bianco non era possibile rimanervi per più di alcuni minuti senza sentirsi mancare ... ».

Nelle Colonie settentrionali, a nord, pressappoco, della baja di Chesapeake, i negri si confusero ben presto nella massa della popolazione bianca. Nel Sud, invece, divennero tanto numerosi da costituire, in taluni stati, anche la maggioranza degli abitanti. Ciò avvenne particolarmente nella Georgia, nel South Carolina, nella Virginia e nella Louisiana. L'unica città attivamente schiavista del Nord fu New York, la New Amsterdam degli olandesi, dove i primi negri furono introdotti nel 1626. Nel 1666 questa città ospitava, in rapporto naturalmente alla sua popolazione, altrettanta gente di colore che il South Carolina! Ed il mercato di New York fu, almeno fino alla Rivoluzione, uno dei più attivi di tutta l'Unione.

La grande maggioranza delle Colonie settentrionali fu quasi subito contro l'istituzione schiavista. Così quando nel 1645 due intraprendenti *bostonians*, Thomas Keyser e James Smith, organizzarono nella loro città un piccolo ma attivo commercio di negri, tutta la popolazione insorse contro di loro e il giudice Richard Saltonstall, innanzi al quale furono tradotti, li condannò immediatamente. Interessante riportare un passo dalla sentenza:

« La razzia dei negri è contraria sia alle leggi di Dio che a quella degli uomini onesti ... I negri portati qui in schiavitù dai due malvagi nostri concittadini saranno subito restituiti ai loro lontani villaggi e la traversata sarà fatta a spese di questa Colonia. A loro i rappresentanti del popolo del Massa-

(1) *The Black Jacobins*, Londra 1938.

chusetts invieranno una lettera che esprima, con l'indignazione dell'Assemblea, le scuse più sincere per i torti loro inflitti » (1).

Ben diversa, invece, la situazione dei negri nelle Colonie meridionali. Aggravata anche dalle generali condizioni di arretratezza sociale ed economiva di quelle regioni. È sufficiente, a questo proposito, riportare un brano da una pubblica relazione di Sir William Berkeley, del 1671, in Virginia:

« Ognuno istruirà i propri figli secondo le sue capacità e le sue possibilità... I pubblici funzionari dovrebbero parlare di meno e pregare di più. Io ringrazio il Signore Iddio che in questa nostra Colonia di Virginia non esistano nè scuola pubbliche nè tipografie. Spero ardentemente che neppure ve ne abbiano ad essere di qua a cento anni, perchè il sapere subito genera l'eresia, l'insubordinazione e tutti quei partiti politici che sono la vera rovina dell'umanità. È proprio la stampa che propaganda certe indegne ideologie liberali; è lei che ha gettato e getta la calunnia sui migliori governi. Che il Signore ci tenga lontani da tutto ciò » (2).

In Virginia la schiavitù non soltanto fu apertamente ammessa dal governo coloniale ma perfino aiutata dalle autorità. E non soltanto si commerciarono negri ma perfino bianchi! Gli inglesi infatti vendettero a quei coloni i prigionieri della battaglia di Dunbar, i realisti catturati a Worcester, i capi dell'insurrezione di Pensuddoc. E anche molti cattolici d'Irlanda seguirono, in quegli anni, i negri nella tragica traversata atlantica.

Ecco, a titolo di esempio conclusivo, alcune frasi ricavate da leggi, ordinamenti e disposizioni della Colonia di Virginia, tra il 1669 e il 1682, riguardanti gli schiavi di colore:

« Tutti i servi importati sul territorio della Colonia per la via del mare sono schiavi se non professano la religione cristiana ».

« La conversione al cristianesimo non implica l'affrancamento ».

« Non sarà considerato omicidio l'uccisione di uno schiavo da parte del suo padrone, in seguito a punizioni corporali. È infatti assolutamente inammissibile il pensare che la premeditazione criminale possa trascinare qualcuno fino al punto di distruggere, con le sue stesse mani, un bene di proprietà ».

« Il proprietario è padrone assoluto dello schiavo, di tutti i suoi discendenti, che pure saranno schiavi nei secoli » (3).

Situazione suppergiù identica in tutto il Sud, particolarmente grave in Louisiana, South Carolina, in Georgia. Ecco un articolo dal *Civil Code* della Colonia di Louisiana:

« Schiavo è colui che è diventato proprietà di qualcun altro. Il padrone può disporre in tutto della sua persona, del suo lavoro, delle sue capacità. Lo schiavo non può far nulla, non può possedere nulla, non può acquistare nulla se non per conto e su ordine del suo padrone » (4).

ed uno di quello del South Carolina:

« Gli schiavi possono essere trasferiti, venduti, comperati, ereditati... » (5).

Fu il Massachusetts, ancora una volta, ad indicare a tutte le Colonie la

---

(1) George Bancroft, *Histoire des Etats-Unis*, Parigi 1862.
(2) George Bancroft, *loc. cit.*
(3) Bancroft, *loc. cit.*
(4) Citato in Rex Harris, *Jazz*, Londra 1952.
(5) Harris, *loc. cit.*

necessità improrogabile di porre fine a questa tristissima e inumana istituzione. Così nel 1701 i cittadini di Boston elessero i loro rappresentanti con questo preciso mandato e formarono dei comitati e delle associazioni con questo scopo. E al loro fianco trovarono i tedeschi e gli olandesi della Pennsylvania. Attorno agli ideali di libertà di George Keith si raccolsero uomini coraggiosi e onesti, come Benjamin Lay, Ralph Sandiford, Antoine Beneret e mille altri. Il loro principio si può così riassumere:

« Un cristiano battezzato non può tenere in schiavitù un altro cristiano, anche se di razza negra ».

Il movimento prese forza e autorità ed alla fine costrinse anche il Sud più reazionario a stabilire provvedimenti limitativi del commercio di schiavi. Nel 1712 il South Carolina, nel 1715 il Maryland, nel 1748 la Virginia dichiararono la loro intenzione di non accogliere più nuovi schiavi.

Se il Nord fu mosso soprattutto da sentimenti di sincera umanità (tuttavia non contrastanti con gli interessi pratici), il Sud tentò questa via per sciogliersi dalla soggezione economica inglese. Nel 1774, secondo dati attendibili di fonte inglese, le Colonie meridionali erano indebitate con i mercanti dela madrepatria per oltre quattro milioni di sterline dei quali uno e mezzo dovuto, direttamente o indirettamente a ragione degli schiavi. L'Inghilterra tentò ogni mezzo, lecito e meno lecito, per mantenere il commercio di negri in America, anche sotto la preoccupazione di pericoli strettamente politici. Ciò è benissimo espresso in un volumetto di un mercante del Regno Unito che si trovò a visitare, per affari, le Colonie Atlantiche nel 1775 (1):

« Se fosse possibile ai lavoratori bianchi sostituire i negri nel lavoro delle piantagioni atlantiche, le nostre Colonie si troverebbero immediatamente in posizione di concorrenza con il Regno... Ma il lavoro degli schiavi terrà le Colonie nella giusta subordinazione agli interessi della madrepatria; fintanto che le Colonie dovranno unicamente dipendere dalla mano d'opera negra e non potranno contare su un proletariato bianco locale, non potranno affermare la loro autonomia economica nei confronti del Regno... ».

Ma la volontà della parte migliore dei coloniali si affermò egualmente ben decisa. Il primo Congresso Continentale all'indomani della Rivoluzione vittoriosa dichiarò solennemente « che mai più si sarebbero importati schiavi sul suolo dei tredici Stati ». La decisione, è naturale, non sempre venne rispettata. Tuttavia stette a rappresentare un'affermazione di principio di altissimo significato pratico e morale.

Quanti schiavi furono sbarcati sul suolo delle Colonie Atlantiche tra il 1619 e il 1776? Il calcolo non è per nulla semplice. Secondo il Raynal (2) circa nove milioni di negri furono complessivamente razziati sulle coste africane prima del 1776 e portati in tutto il mondo. Lo storico olandese Albert Hüme (3) giudicò però questa cifra abbastanza inferiore alla realtà. Secondo un calcolo americano circa tre milioni furono gli schiavi negri che prima della Rivoluzione toccarono vivi il suolo delle Colonie. Un altro mezzo milione avrebbe poi trovato la morte durante la traversata.

Ma qualunque sia la cifra esatta l'enormità del crimine rimane.

(1) *Il commercio africano degli schiavi e i rapporti anglo-americani*; 1775.
(2) Bancroft, *loc. cit.*
(3) Bancroft, *loc. cit.*

CAPITOLO II

I primi canti

« Gli schiavi negri in America — scrive Rudi Blesh (1) — rappresentarono un'entità razziale piuttosto eterogenea, composta cioè da uomini provenienti dalle civiltà africane più diverse. Toccarono la nostra terra per colpa di un commercio bestiale, ricevettero dai nostri padri un trattamento inumano. In Africa erano per la maggior parte uomini liberi, consapevoli della vita organizzata e dell'espressione artistica. In America non conobbero che miseria, lavoro e servitù. Il mescolamento delle diverse razze e il trapianto nella nuova patria cancellarono certo gli antichi limiti di tribù, ma contemporaneamente la discriminazione stabilì i presupposti di una vera nuova super-tribù, ancor oggi ben viva e presente. La tradizione dell'arte però non si spense. Soltanto smise di essere una voce di libertà per diventare una voce di speranza ».

Esattamente così accadde per la musica.

Certo i primissimi canti e le più antiche danze degli schiavi negri — di cui, è logico, nulla di preciso è giunto fino a noi — non dovettero poi esser troppo distanti dai canti e dalle danze africane. I resoconti dei cronisti e dei viaggatori dell'epoca riferiscono infatti — purtroppo sempre in termini troppo incerti e generici — di balli collettivi ,quasi sempre all'aperto, di preferenza verso il tramonto, estremamente fragorosi trascinanti ed orgiastici, segnati quasi soltanto da grida inarticolate di soddisfazione e di incitamento, di incertissimi tentativi di canto poco organizzato, di violentissimo ipnotico fondo ritmico, ottenuto con i piedi nudi violentemente battuti sul duro terreno polveroso e con primordiali semplicissimi strumenti percusivi: tronchi d'albero cavi, zucche rinsecchite, botti vuote, crani di buoi e di cavalli. E poi ci riportano di larghi e distesi canti corali, intonati sul lavoro nelle piantagioni, molto poveri ma pur intensi, lineari nello svolgersi melodico, elementari nell'impianto armonico, solidi e quadrati nella costruzione ritmica, spontaneamente antifonici. Canti elegiaci e drammatici, di profumo esotico.

Danze per i rari momenti di riposo, canti corali per le lunghe ore di lavoro: ecco il punto d'avvio di tutto il folklore musicale dei negri d'America.

Ciò dal punto di vista storico, forse ancor meglio cronologico. Tuttavia non bisogna dimenticare, a questo punto, alcuni altri fattori che sono entrati, con maggiore o minore autorità, a giocare la loro parte nella formazione della musica popolare negra, e quindi del jazz medesimo. Elementi di lontane e diverse provenienze confluiti nell'espressività della gente di colore per libera scelta o per inevitabile necessità. Pensiamo un momento, ad esempio, a quale decisiva influenza la lingua del Sud, dei bianchi e dei negri, ha esercitato sulla elaborazione formale e spirituale delle prime ballate. Sappiamo tutti benissimo come il linguaggio — qualsiasi linguaggio — non sia affatto un mezzo assai comodo e convenzionale per esprimere, quasi in una ideale traduzione, alcuni concetti universali. Come, cioè, non esistano affatto determinazioni logiche perfettamente delineate in una ipotetica superlingua. I concetti sono impliciti nel linguaggio stesso. E, quindi, lo stendersi medesimo del ragionamento, pur muovendo da identici presupposti, giunge, se articolato in lin-

(1) *Shining Trumpets*, New York, 1946.

guaggi differenti, anche fra loro molto simili, a conclusioni più o meno sostanzialmente diverse. Cioè ogni idioma presuppone un certo autonomo originale gioco di associazioni logiche, mosse assieme dal peso della tradizione, dall'abitudine quotidiana, dall'urgenza delle analogie, infine dalle indeterminabili inflessioni foniche. Così in America il popolo africano si trovò nella necessità assoluta, per ragioni di vita, per motivi di esistenza, di dover « tradurre » nella nuova lingua tutto il suo patrimonio espressivo, logico, lessicale. E questo patrimonio assunse allora un aspetto differente, molto differente. Animato da un linguaggio più ricco, più duttile, meglio sperimentato uscì in voci più profonde e più complesse.

La musica popolare negra muove quindi, prima di tutto, dal dialetto del Sud, da questo linguaggio carico di elementi melodici e ritmici (e cioè già musicali), tutto segnato di influenze e sovrapposizioni: inglese, spagnolo, francese, italiano, i vari e tanto diversi fra loro dialetti africani. In questo meraviglioso dialetto, soprattutto quando piegato alla narrazione favolistica (e il folklore meridionale è straordinariamente ricco di suggerimenti avventurosi, magici e fantastici, con elementi attinti dalle tradizioni nazionali più diverse), ritroviamo un gioco imprevedibile di melodicissime e strascicate vocali che cercano di sfuggire, invertebrate e quasi impalpabili, da ogni parte, soltanto arrestate dalle dure, precise consonanti — vere interpunzioni foniche. Il tutto in una prospettiva ben poco inglese (1). È proprio in questi molli, distesi, flessibili discorsi nel dialetto del Sud — un dialetto non troppo dissimile poi per i negri e per i bianchi — che pare ad ogni momento che il canto sia lì, sul punto preciso di spiegarsi e distendersi. La melodia affiora ad ogni suono nella sua struttura embrionale e il ritmo si afferma preciso in ogni periodo.

Figli diretti e insostituibili della narrazione favolistica (anche se mossi da necessità più urgentemente pratiche) i cosiddetti « richiami », i *calls*, giunti quasi intatti ai moderni raccoglitori fin dai giorni più lontani della schavitù.

Com'è risaputo durante il lavoro nelle piantagioni non era permesso agli schiavi di incontrare, frequentare o comunque aver rapporti con i compagni di altre squadre o di altre fattorie anche prossime. I rapporti sociali vennero così stabiliti e mantenuti attraverso tutta una serie larghissima di « richiami », di *calls*. Questo sistema di comunicazione ricorda molto da vicino l'uso di strumenti percussivi per la trasmissione di notizie nella più vasta tradizione africana. Al tamburo, al tronco cavo, al gong di legno, alla zucca seccata — tutti oggetti impossibili da usarsi sul lavoro — si è sostituita la voce. A dare senso logico a questi « richiami » — almeno ai più semplici, ai più elementari — non sono le parole nel loro stretto valore lessicale (che quasi sempre, del resto mancano, sostituite da semplici suoni senza preciso riferimento) ma piuttosto il gioco variatissimo e intraducibile delle inflessioni foniche. Esattamente come la traduzione dei messaggi percussivi africani non è per nulla in un inesistente alfabeto convenzionale (quasi un antenato di quello di Morse) ma in un istintivo graduare timbrico di battiti. Il termine « telegrafo della giungla » quindi, oltre ad essere ormai abusato, è anche definitivamente inesatto. Da un capo all'altro della foresta e della steppa d'Africa corrono le notizie,

(1) « Il dialetto meridionale è parlato negli Stati di Maryland, Virginia, North e South Carolina, Florida, Kentucky, Tennessee, Alabama, Arkansas e Louisiana, in gran parte di quelli del Missuori, Oklahoma e Texas... ». SIMEON POTTER, *Our Language*, Londra 1950.

ma non per segni prestabiliti e fissati in convenzione, ma per sfumature inavvertibili, certamente tradizionali e ormai codificate alla base, ma in molte occasioni create sul momento, sotto il peso di necessità espressive nuove.

I « richiami » più semplici, già s'è detto, consistevano in suoni articolati, solitamente piuttosto acuti e lunghi (per consentire l'ascolto a maggior distanza), molto lineari. Quelli più complessi, invece, contenevano un principio di discorso, un embrione di narrazione. Harold Courlander (1) riporta alcuni di questi *calls*. Un uomo è stato lontano dalla piantagione per qualche tempo: al suo ritorno i compagni, dalle varie parti della *farm*, gli chiedono che cosa abbia fatto:

Hey, Rufus! Hey, boy!
Where in the world you been so long?
Hey, buddy! Hey, boy!

e l'uomo risponde:

Well I been in the jungle!
Ain't goin' there no more! (2).

La risposta, evidentemente, è metaforica: sta ad indicare che il povero Rufus è stato in prigione o in qualche altro luogo poco piacevole.

Ancora Courlander (3) riferisce questo *complaint call* di struttura, sia musicale che poetica, più complessa e compiuta:

Ohhh, the times don't get no better here,
I'm goin' down the road,
I'm goin' away to leave you!
If the times don't get no better here,
I'm down the road I'm gone!
If the times don't get no better,
If the times don't get no better,
Down the road I'm gone.

Riferisce a proposito di questo « richiamo » il raccoglitore Harold Courlander che il negro da cui lo apprese, un tal Enoch Brown di Livingstone, Alabama, era solito lanciarlo ogni volta che stava per varcare un certo ponte poco lontano dalla sua baracca. In questo senso il *call* perde il suo valore originario di mezzo pratico di comunicazione per assumere un nuovo e più largo significato magico-religioso, di scongiuro, di invocazione superstiziosa. Del resto i negri di Haiti molto spesso emettono grida di richiamo — con doppia intenzione di avviso e di scongiuro — ad ogni crocicchio.

Questo *complaint call* — non è neppure difficile da immaginare anche soltanto conoscendone le parole e non la musica — ha già ogni elemento di autentica canzone. Con « richiami » come questo si giunge alla nascita vera e propria della ballata.

Anche nel nostro folklore musicale le canzoni destinate — con intenzioni pratiche o semplicemente ricreative — ai bambini sono tra le espressioni più semplici e lineari. Così per i negri d'America. Sempre Harold Courlander

(1) *Negro Folk Music Of Alabama*, pieghevole di presentazione ad alcune incisioni della *Ethnic Folkways Library* (EFL 1417 e EFL 1418), 1950.

(2) Per la traduzione italiana di questo e degli altri testi seguenti si veda a pag. 94.

offre una buona documentazione di antiche *lullabies* (ninne-nanne) della gente di colore del Sud (Alabama) che si svolgono lineari e dolcissime, in un sapore arcaico e sperduto (1). Eccone una: le parole ancora una volta riprendono un tema ben familiare a tutta la poesia infantile:

Mamma's goin' to buy him a little lap dog (3 volte)
Put 'im in his lap when she goes off,
Come up horsey, hey hey (2 volte)
Go to sleep and don't you cry.
Mother's goin' to buy you some apple pie.
Come up horsey hey hey. (2 volte) (2).

A questo punto si impone un problema sostanziale: queste nuove melodie, gli schiavi negri le svilupparono quasi interamente dall'elaborazione del loro melos tradizionale (cioè africano), oppure le ricavarono, con inevitabili modificazioni, anche sostanziali, dai suggerimenti ambientali della nuova patria, dall'incontro cioè con l'espressività musicale dei coloni inglesi, dei francesi, degli spagnoli?

Se prendiamo tutto il vastissimo e ricchissimo « corpus » della *negro folk music* delle Americhe (del Brasile come degli Stati Uniti, di Cuba come di Haiti) e tentiamo un'analisi strettamente formale in termini musicali, dobbiamo senz'altro giungere alla conclusione che, almeno sulla documentazione meno recente, il peso del ricordo africano soverchia quello delle influenze europee. Cosl i canti religiosi collettivi hanno senza alcun dubbio una parentela ben stretta con tanta musica rituale dell'Africa occidentale e, soprattutto, con quella davvero evoluta e ricca dei culti Youruba e Ibo della Nigeria. E pure evidentemente africana è la struttura di tanti *games* infantili dell'Alabama, della Georgia, della Louisiana. La forma antifonica di quasi tutti gli *spirituals* e di moltissimi canti di lavoro non individuali deriva dall'essenza medesima del canto corale africano. Così pure le frequentissime interruzioni iterative, esclamative ed esortative di tanti *works-songs,* di certe ballate e di tutti i *sermons* rivelano un'origine assai più negra che bianca. E africana, in definitiva, è la stessa pratica del canto collettivo, quasi sconosciuto alla tradizione profana europea (e soprattutto inglese). Vi sono poi i particolari: è nella pratica più diffusa dei negri del Sud mettersi un dito in un orecchio quando cantano in coro e ciò per consentire un controllo più facile e diretto della propria voce che altrimenti, spinta dal suggerimento degli altri cantanti, che intonano ad altezze differenti, sarebbe portata all'allineamento. Quest'accorgimento è del tutto sconosciuto in Europa e fra i coloni bianchi d'America; al contrario è ben conosciuto in tutta l'Africa equatoriale. Si potrebbe affermare che anche il gusto del falsetto viene alla *negro folk music* dalla tradizione africana, tuttavia non bisogna dimenticare che l'alterazione della voce in questo senso è nella pratica più popolare del canto montanaro bianco della Virginia. Invece africane senza alcun dubbio sono le deformazioni

(1) *loc. cit.*
(2) Come non ricordare immediatamente la popolarissima ninna-nanna piemontese:
Nanna, cucheta,
La mama è andaita a mesa
Papà l'è andà a Türin
A cumprè di büratin...?

lessicali di tanti canti, deformazioni introdotte con una precisa intenzione musicale: offrire un effetto inusitato ma estremamente interessante di « basso ostinato », se pur primitivo e incerto. Così, a questo scopo, le consonanti finali delle frasi — specialmente quando si tratta di *erre, elle* e *kappa* — tendono a risolversi in *emme* ed *enne*, pronunciati a labbra serrate, con suono tenuto piuttosto a lungo. Così *father* diventa *fathum, mother* diventa *mothum, angel* diventa *angem* o *angen, ark* diventa *arm,* e così via. Nel canto africano troviamo le medesime deformazioni nelle stesse intenzioni.

Ma, d'altro lato, anche le influenze « bianche » sono ben evidenti. Gli schiavi negri non avrebbero mai potuto dar vita alla loro musica grandissima — ai loro complessi *spirituals,* ai loro emozionanti *blues,* alle loro intense ballate, infine all'entusiasmante jazz — se non fossero venuti improvvisamente a contatto con l'evolutissimo patrimonio musicale del popolo americano. Se, cioè, non avessero potuto ad un certo momento accostare le forme spontanee e tradizionali del loro melos alle antiche ballate d'Inghilterra e di Scozia, alle dinamiche *square-dances* cariche di *swing* del Texas, ai corali delle chiese riformate, ai ritmici inni dei *rivivalists,* ai canti degli operai irlandesi delle ferrovie, e poi ai ricordi ancor vivi, in tutto il Sud, dei padroni francesi e spagnoli. La musica popolare dei negri d'America nasce dal confluire, in un eccezionale momento storico, in un irripetibile luogo sociale e geografico, di tutti questi elementi, e di tanti altri ancora, evidenti, meno evidente, ormai smarriti. Nasce da un gioco continuo di violenze, di sopraffazioni, di influenze, di sovrapposizioni di patrimoni etnici. Nasce da una forza assolutamente inevitabile che deriva direttamente la sua ragione d'essere dall'insegnamento della storia: dove esistono razze e classi subordinate e razze e classi dominanti, lo strato mantenuto soggetto si stabilisce subito nella ferma volontà di assimilare le forme di vita e d'espressione dello strato egemonico.

Pensiamo un momento a tante popolari ballate inglesi e americane — a *Down In The Valley,* a *The Cowboy Lament,* a *Barbara Allen,* a *Jesse James,* a *Loch Lomond,* a *Careless Love,* a mille altre. Ebbene, non è per nulla difficile ritrovare fra le ballate negre momenti di rassomiglianza estremanente evidente. Per far solo un esempio, ricordiamo una deliziosa *ninna-nanna* dell'Alabama — *Soon As My Backs Turned* — raccolta da Harold Courlander (1) che si svolge melodicamente in modo molto curioso: il tema di *Down In The Valley* trasposto modalmente (tanto da acquistare quasi un andamento gregoriano) e poi risolto su una scala pentatonica (con una frase tolta di peso da *Loch Lomond*).

Si è detto poco sopra che i primi canti dei negri d'America furono *work-songs* intonati per ritmare il lavoro collettivo o alleviare quello individuale. Del secondo tipo sono gli esempi più antichi giunti fino a noi, noti con il nome di *hollers.* Eccone uno raccolto da Odum e Johnson (2), dal titolo *Reason I Stay On Job So Long*:

(1) *loc. cit.*

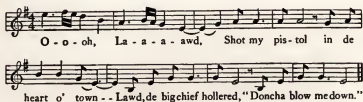
(2) *Negro Workday Songs,* University of North Carolina Press.

Reason I stay on job so long,
Lawd, dey gimme flamdonies
An' coffee strong.

Reason I love my captain so,
'Cause I ask him for a dollar,
Lawd, he give me fo'.

Reason why I love Boleen,
She keeps my house
An' shanty clean.

Why I like Roberta so,
She rolls her jelly
Like she rolls her dough.

Un altro, sempre dalla medesima collezione: *Shot My Pistol In De Heart Of Town*:

Oh, Lawd,
Shot my pistol
In de heart of town.
Lawd, de big chief hollered,
« Doncha blow me down ».

« Oh, Lawd,
Which-a-way
Did de po' gal go? ».
« She lef' here runnin'
Is all I know ».

« Oh, Lawd,
Which-a-way
Do de Red River run? ».
« Lawd, it run eas' and wes'
Like de risin' sun ».

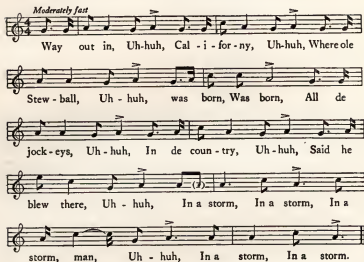
Oh, Lawd
Jes' two cards

In de deck I love,
Lawd, de Jack o'diamonds
An' de ace o'clubs.

Oh, Lawd
Stopped here to play
Jes' one mo' game.
Lawd, Jack o'diamonds
Peterfed on my han'.

Una forma più complessa rivelano, generalmente, i canti di lavoro collettivi. Di struttura più evidentemente antifonica, questi *work songs* si fondano, per necessità non evitabile, su una precisa, stabile e robusta base ritmica. Solitamente la loro struttura è a semplice domanda e risposta, talora si compongono invece di una vera e propria strofa (intonata in assolo) seguita da un ritornello (intonato collettivamente). Del primo tipo questo *Black Betty* raccolto da John Avery Lomax e Alan Lomax (1) nel Texas:

SOLO:	*Oh, Lawd, Black Betty*
CHORUS:	*Bam-ba-lamb,*

Oh, Lawd, Black Betty
Bam-ba-lamb,
Black Betty had a baby
Bam-ba-lamb,
Black Betty had a baby
Bam-ba-lamb.
Oh, Lawd, Black Betty
Bam-ba-lamb

(1) *American Ballads And Folk Songs*, New York, 1934.

Oh, Lawd, Black Betty
Bam-ba-lamb
It de cap'n's baby
Bam-ba-lamb
It de cap'n's baby
Bam-ba-lamb.

Ancora un esempio, dal repertorio di Lead Belly: *Stew Ball* (1):

Solo: *Way out in*
Chorus: *Unh-hunh*
Californy
Unh-hunh
Where ol' Stewball
Unh-hunh
Was born
Unh-hunh
All de jockeys
Unh-hunh
In de country
Unh-hunh
Said he blew there
Unh-hunh
In a storm

(1) J. A. & A. Lomax, loc. cit.

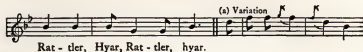
Unh-hunh
In a storm, man
Unh-hunh
In a storm
Unh-hunh.
All de jockeys
Unh-hunh
In de country
Unh-hunh
Said he blew there
Unh-hunh
In a storm
Unh-hunh
In a storm, man
Unh-hunh
In a storm
Unh-hunh.

Come giustamente ha fatto notare Richard Alan Waterman (1), superate le premesse etniche l'evoluzione stilistica avviene secondo rapporti diretti con le condizioni sociali. Così questi canti di lavoro nei negri negli Stati Uniti hanno moltissimi punti di contatto indiscutibile, nella struttura generale come nei particolari, con tanti altri *work-songs* elaborati dalla gente di colore, anch'essa in condizioni di schiavitù, in altri paesi, magari molto lontani e senza possibili contatti. Così troviamo nelle isole caraibiche e in Brasile innumerevoli canti di lavoro negri che portebbero benissimo, nella sostanza, appartenere alla tradizione nord-americana, almeno a quella più antica e più semplice.

Mano a mano che i *work-songs* si evolvono dalla forma rigorosamente antifonica (come nel caso dei due esempi sopra riferiti) verso la struttura strofica, più chiaramente si accostano allo schema della ballata europea. Per giungere poi a quel sicurissimo capolavoro che è l'indimenticabile storia di John Henry.

Ecco un bell'esempio di *work-song* strofico, raccolto da John Avery Lomax, *Ol' Rattler* (2):

(1) *Negro Folk Music Of Africa And America*, pieghevole di presentazione ad una serie di incisioni della *Ethnic Folkways Library* (EFL P 500), 1950.

(2) loc. cit.

Ef you wants to hear ol' Rattler moan,
Heah, Rattler, heah,
Jes' put him on a nigger gone,
Heah, Rattler, heah.

chorus: *Heah, Rattler,*
Heah, Rattler, heah
Heah, Rattler,
Heah, Rattler, heah.
B'lieve to my soul dere's a nigger gone,
Heah, Rattler, heah,
He went right down through dat corn,
Heah, Rattler, heah.
He cross right 'cross dat ol' foot log,
Heah, Rattler, heah,
He went right down through dat corn,
Heah, Rattler, heah.

E ancora si potrebbero portare altre decine di esempi.

CAPITOLO III

Gli spirituals

Che cosa abbia rappresentato per i negri d'America, ancora schiavi nelle piantagioni del Sud, l'incontro improvviso e inatteso con il cristianesimo è stato detto e ridetto. L'insegnamento evangelico aprì alla gente di colore, costretta ad una condizione ingiusta e intollerabile, la presenza futura di un mondo di giustizia e di benessere. Un mondo, anzi dove il cattivo (e cioè il *boss*, e cioè il *captain*) sarebbe stato inesorabilmente punito in mezzo a fiamme implacabili, e il buono (cioè lo schiavo) invece innalzato fra celesti beatitudini. Il cristianesimo diede alla gente di colore la forza spirituale e sociale di sopravvivere alla prova terribile della schiavitù, arricchendo contemporaneamente il suo mondo fantastico, morale ed espressivo di immagini nuove, di nozioni mai conosciute, di prospettive non prima intravviste. E la voce dei negri trovò allora temi nuovi d'espressione, assimilati dalle forme esteriori ed interiori della religione appena scoperta. E la religione innalzò il loro animo, nutrì la loro fantasia, lenì le loro sofferenze, ma nello stesso tempo alimentò la loro rivolta. È stata senza alcun dubbio la schiavitù a dar vita agli *spirituals*; tuttavia ben poche voci popolari, in qualsiasi parte del mondo, in qualsiasi epoca, si affermano più di questa dei negri d'America in una condanna esplicita di ogni forma di servitù, di persecuzione, di oppressione, in un'esaltazione convinta del diritto alla libertà, al lavoro, al rispetto della dignità dell'uomo. Non bisogna mai dimenticare che per le vie di Atlanta sessant'anni fa marciarono dei negri in rivolta cantando, sull'aria di *Joshua Fit De Battle Of Jericho*, queste parole:

> *Slavery chain done broke at last,*
> *Broke at last, broke at last,*
> *Slavery chain done broke at last,*
> *Goin' to praise God 'til I die.*
> *Now, no more weary travelin',*
> *'Cause my Jesus set me free,*
> *And there's no more auction block for me,*
> *Since He gave me liberty.*

Gli *spirituals*, contro l'opinione corrente, non furono mai dei canti d'evasione. Furono invece degli inni di battaglia.

A proposito dei canti religiosi negri esiste, soprattutto nei paesi di tradizione cattolica, un doppio pericoloso equivoco. Infatti la maggior parte del pubblico europeo alimenta la sua ammirazione, anche sincera, per gli *spirituals* sulle pulite, lisce, raffinate elaborazioni concertistiche dei vari Paul Robeson, delle varie Marion Anderson. Certo ha in parte ragione Sidney Finkelstein (1) quando protesta contro la corrente abitudine di disprezzare gli *spirituals* concertistici e afferma che « i veri *spirituals* sono per noi un fatto musicale ed umano molto lontano, mentre gli *spirituals* da concerto rappresentano la cristallizzazione dei vecchi inni delle piantagioni, cioè la partecipazione moderna a quella musica » e che quindi essi « fanno parte del nostro patrimonio espressivo », tuttavia anche lui riconosce che « le elaborazioni concertistiche non assomigliano più troppo ormai ai canti religiosi delle piantagioni ».

(1) *Jazz, A People Music*, New York 1948.

Inoltre — secondo equivoco — la meraviglia dei paesi cattolici si è soprattutto concentrata, accostandosi agli *spirituals*, sul loro calore, sul loro slancio, sul loro trasporto, sulla loro enfasi di autentica religiosità. E allora si sono scritte (e si scrivono) cose iperboliche e quindi inesatte e false. Agli schiavi del Sud è stato così attribuito il merito di aver, quasi di colpo e pressocchè dal nulla, creato la più alta, nobile e sincera musica religiosa del nostro tempo. La degna continuazione, quasi, della tradizione gregoriana e della fioritura polifonica. Ciò, tuttavia, non deve meravigliare. Come poteva un cattolico, abituato alle forme nobilissime ma mummificate dalla sua musica liturgica, ormai innalzate a puro valore simbolico, oltre il significato reale delle parole e l'andamento della melodia, non sbalordire della vivezza di immagini, della spontaneità, della semplicità, dell'umanità degli *spirituals*? Del loro trasporto verso il cielo, del loro ardore consumante di autentica partecipazione religosa, soprattutto della loro familiarità quasi irriverente con Dio, con i Santi, con i personaggi biblici ed evangelici? Ma chi appena conosce un poco la musica liturgica delle chiese riformate — per fare esempi a noi prossimi, dei calvinisti, dei luterani, dei valdesi, degli anglicani, degli zwingliani — non giustifica tutta questa meraviglia. Se pure in forme necessariamente più statiche — il trascorrere dei secoli e il succedersi degli umani eventi contano per tutti e ovunque pesano — tutti questi elementi ormai dimenticati dalla chiesa romana sono ben vivi e presenti nei corali protestanti. Anche se l'aspetto esteriore, ripetiamo, appare subito più « serio », più austero, in una parola più « dotto ».

Pensiamo un poco agli inni inglesi, agli inni cioè che più degli altri hanno esercitato sull'elaborazione e sullo sviluppo degli *spirituals* negri un'influenza precisa e diretta. Pensiamo a *Joy To The World*, a *My Faith Looks Up To Thee*, a *Holy Holy Holy*, a *The Church's One Fundation*, a *Faith Of Our Fathers*, ad *Abide With Me*, a *Onward Christian Soldiers*, a *The Rock of Ages*, a tanti altri *hymns*. Confrontiamo le parole di quest'ultimo inno con quelle dei cento *spirituals* che conosciamo: vedremo quanto minima sia la distanza:

Rock of Ages, cleft for me,
Let me hide myself in Thee;
Let the Water in the Blood,
From Thy river side which flow'd,
Be of sin the double cure,
Cleanse me from its guilt and power.

Bisogna ancora tener presente che, allorchè gli schiavi negri del Sud si accostarono ala religione cristiana, neppure conobbero questi inni « ufficiali », ma piuttosto le loro versioni popolari, ben più dinamiche, scantate, allegre, deliziosamente profane. Impararono cioè — e da pastori non certo conformisti e formalisti — i canti del grande *camp meeting revival*. Scrive a questo proposito Rex Harris (1):

« Il grande *Camp Meeting Revival*, promosso dai presbiteriani verso l'inizio del 19° secolo, e presto seguito da molte altre chiese, dai metodisti in particolare, produsse molta più emozione religiosa di tutti i movimenti precedenti ed esercitò sugli schiavi negri, sulla loro semplicità, sulla loro spontaneità e sulla loro ignoranza, un'impressione profonda e viva. Questi *meetings* (riunioni) si tenevano soprattutto nelle regioni rurali, in cappelle e chiese improvvisate, o magari all'aperto, nei boschi, e perfino nel cerchio formato dai

(1) *loc. cit.*

classici carri del West. Erano guidati da un predicatore che, infiammato ed esaltato, recitava urlando i testi sacri, seguito, in risposta, da tutti i fedeli... ».

Citiamo qui, a titolo di sommario esempio, uno di questi *hymns*, scelto fra i più popolari e caratteristici. Non crediamo vi sia troppo bisogno di invitare il lettore ad un immediato facile confronto con la forma e lo spirito di tanti *spirituals* negri:

Where now are the Hebrew children? (3 volte)
Safe in the Promised Land.
Though the furnace flamed around them,
God, while in their trouble found them,
He, with love and mercy bound them,
Safe in the Promised Land.

Where now are the Twelve Apostles? (3 volte)
Safe in the Promised Land.
They went through the flamed fire,
Trusting in the great Messiah!
Holy grace did raise them higher,
Safe in the Promised Land.

Ma i negri portarono all'elaborazione del canto religioso, attraverso l'assimilazione degli inni « ufficiali » e dei canti quasi profani dei *camp meetings*, molti elementi autonomi e originali. Così i *sermons* (prediche) delle loro riunioni, pur prendendo a modello i *sermons* dei *meetings* bianchi, giunsero ad accostarsi quasi alle pratiche rituali africane e, soprattutto, alle loro sopravvivenze americane. Cioè questi *sermons* rappresentano, praticamente, la trasposizione in termini cristiani della pratica più remota del *voodoo*, il rito pagano semi-africano delle isole caraibiche, del Brasile e dell'estremo sud degli Stati Uniti. I riti *voodoo* si praticavano di notte, negli spiazzi erbosi dei boschi e culminavano per solito — dopo canti disperanti e danze orgiastiche (molto spesso di intenzioni erotiche) — in sacrifici cruenti (secondo alcuni anche umani). I *voodoo* furono ripetute volte proibiti dalle autorità francesi, spagnole e inglesi, e le estreme sopravvivenze vennero eliminate, anche con la forza, dalle autorità federali, verso la metà del secolo scorso. Ma il loro ricordo rimase ben vivo, consapevolmente e inconsapevolmente. Ed ancor oggi non sono dimenticati i personaggi quasi mitici dell'ultimo *voodoo*, i *doctors* e le *queens*: doctor John, doctor Yah Yah, doctor Jack, doctor Beauregard, poi queen Sanité Dédé, queen Marie Laveau, queen Malvina Latour, ecc. (1).

Ecco dunque un *sermon* di struttura molto antica.

preacher: *I take my text this morning from Matthew seventh chapter and thirteenth verse, so: « Enter ye in at the strait gate: for wide is the gate: and broad is the way that leadeth to destruction, and many there be that go in thereat ».*
congregation: *Amen*
preacher: *This train is know as the Black Diamond Express train to hell: sin is the engineer, pleasure is the headlight, and the devil is the conductor.*
congregation: *Amen*
preacher: *I see the Black Diamond as she starts off for Hell*
congregation: *Amen*

(1) Si veda a questo proposito: HERBERT ASBURY, *The French Quarter*, New York 1936.

L'orchestra dei Wolverines durante la sua prima seduta d'incisione per la Gennett nel 1924. Si riconoscono da sinistra. Min Leibrook, Jimmy Hartwell, G. Johnson, G. Gillette, Vic Moore, Dick Voynow, Bix e Al Gandee.

I New Orleans Rhythm Kings *nel 1921. Si riconoscono da sinistra: George Brunies, Frank Snyder, Paul Mares, Arnold Loyocano, Elmer Schoebel, Jack Pettis e Leon Rappolo.*

La Original Dixieland Jazz Band *nel 1915. Si riconoscono da sinistra a destra: Yellow Nunez, Eddie Edwards, Henry Ragas, Nick La Rocca, Johnny Stein.*

Joe Venuti

Eddie South

Ted Lewis

Luis Russell

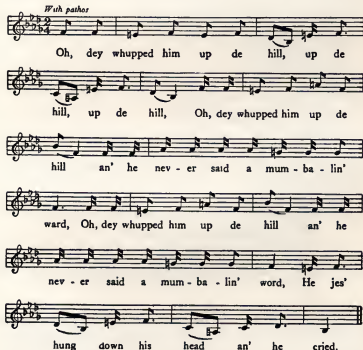
preacher: *Her bell is ringing « hell-boun', hell-boun' »*
The devil cries out « All aboard for Hell! »
First station! Is Drunkardville
Stop there an' let all the drunkards get on board
congregation: *Right*
preacher: *I have a big crown there drinkin' Jump Steady*
Some drinkin' Sheneg, an' some drinkin' Moonshine
Some drinkin' White Newlyn Red Horse
All jou drunkards you gotta go to the hell on the Black Diamond train.
The Black Diamond starts off for Hell now.
Next station! Is Liar's Avenue
Wait there! An'let all the liars get on board
I have a big crowd of liars down there
Have some smooth liars
Some unreasonable liars
Some professional liars
Some bare faced liars
Some ungoldy liars
Some big liars, some little liars
Some get to bed lyin' — get up lyin'
Lie all day, lie on you an' lie on me
A big crowd of liars
You gotta go to hell on the Black Diamond train.
Next Station! ecc.

e così avanti, per sempre nuove stazioni, la corsa del Black Diamond Express, fino al gran canto finale:

All of my sins
Been taken away
Well all of my sins been taken away
Well all of my sins
Well Glory Hallelujah to his name
All o'my sins been taken away.

e alla chiusa del *preacher*:

Chillun, aren't you glad you go off a long time ago?
I'm glad I got off a long time ago.
Amen.

Annota Charles Edward Smith (1):

« Ascoltare uno di questi *sermons* vuol dire ritornare con la mente ai giorni delle piantagioni, quando i negri appena convertiti si riunivano all'aperto ad ascoltare la lettura biblica ed evangelica di qualche improvvisato pastore. Il predicatore stava per solito in piedi su un albero e la *congregation* lo circondava da ogni lato non perdendolo mai di vista. Il *preacher* scandiva con ritmica ossessiva e crescente i versetti del « Buon Libro » e la folla faceva eco alle sue parole improvvisando frasi di commento: ora di approvazione, ora di meraviglia, ora di sdegno, ora di terrore, ora di pentimento. La voce del predicatore già era canto, come pure già canto erano le risposte dei fedeli. Il tutto in una liberissima polifonia di effetto trascinante ».

(1) *Jazz vol. 1*, pieghevole di presentazione di alcune incisioni della *Ethnic Folkways Library* (Foll. 53), 1950.

E proprio su questa spontanea « polifonia di effetto trascinante » derivata dai *sermons* dei *camp-meetings* andarono a sovrapporsi e stratificarsi gli inni protestanti, i corali riformati, i canti dei *revivalists* per dar vita ai veri *spirituals*.

Dalle forme strettamente derivate dai *sermons*, ancora rigorose nella loro struttura a domanda-risposta fra il predicatore e i fedeli [ad esempio *Moanin'* (1)], gli *spirituals* andarono via via evolvendosi verso forme più sciolte e libere, cioè più distesamente narrative. Di questo tipo sono tutti i « classici » del genere di cui sarebbe davvero troppo lungo riportare qui i titoli. Soltanto si vuole ora citare uno dei capolavori più sicuri: *Never Said A Mumbalin' Word* (2):

E vogliamo chiudere con le parole ancora di Charles Edward Smith (3):

« Lo *spiritual* è ancor oggi ben vivo, anche se ha quasi del tutto smarrito il suo tono campestre. Le piantagioni sono ormai lontane e le nuove sedi degli spirituals sono le chiese, grandi e piccole, delle grandi città, del Sud e del Nord . . . »

(1) pubblicato in supplemento alla rivista *Jazztime*, n. 4, Milano, giugno 1952.
(2) J. A. & A. Lomax, *loc. cit.*
(3) *loc. cit.*

CAPITOLO IV

Le ballate

« Il negro — scrive Rudi Blesh (1) — è un naturale creatore di ballate... Egli infatti sa far sgorgare questa perfetta forma musicale e poetica dalla terra, dal sole, dalle piante, dal vento. Il negro ebbe il suo maestro, nel creare e nel cantare ballate, nel colono bianco, inglese e scozzese, immigrato in America: il depositario ultimo dell'immenso patrimonio espressivo della *balladry* di Gran Bretagna... In molti casi le antiche ballate europee entrarono di peso nel repertorio negro; in altri casi furono modificate ».

Troviamo infatti nel repertorio di colore moltissime ballate inglesi, anche molto antiche. Ricordiamo ora, quasi a caso, *Barbara Allen, I Gave My Love A Cherry, The Maid Freed From The Gallows* (diventata *Hangman's Tree*), *Frong Went A Courtin'*, ecc.

Del resto non è neppur infrequente il caso contrario, di ballate negre entrate, più o meno modificate, nel repertorio dei coloni bianchi. È questo, per far un solo esempio, il caso di *Cotton-Eyed Joe* e *Trouble In Mind*.

La ballata negra, pur nella sua variabilissima presentazione, offre pressapoco i medesimi caratteri formali della ballata europea, soprattutto inglese e scozzese. Il testo poetico, cioè, è in forma strofica (più spesso con ritornello, talora senza, alcune volte con la prima strofa ripetuta in funzione di *chorus*), metricamente assai vario. Inoltre, proprio come la ballata europea, quasi mai si riferisce ad esperienze dirette, personali ed immediate, ma piuttosto a fatti lontani, leggendari, epici. Tenta cioè (e non tragga in inganno l'uso della prima persona) la trasposizione sul piano dell'esperienza collettiva dei fatti, dei luoghi e dei personaggi della storia nazionale o, più spesso, della cronaca locale. E anche in questo — oltre a diversi altri elementi di carattere formale e spirituale forse ancor meglio determinanti — è la differenza tra ballata e *blues*. Quest'ultima forma di canto popolare deriva infatti direttamente dalla esperienza personale ed anzi in ogni maniera aspira a mantenere, anche nella più aperta evidenza convenzionale e tradizionale, l'apparenza della confessione intima, dello sfogo solitario.

Uno degli esempi più antichi di *negro ballad* è *In Dem Long Hot Summer Days* (nota anche come *Ol' Riley*) (2):

> *Now this is Riley... They had bloodhounds in them times... The over-seer in them times had a negro named Riley an' ol' Riley he was one of the best an' the worst, an' he tried to make his way to freedom an' when they couldn't catch up with him, they put the bloodhounds on his track, an' they commence talkin' about him...*
>
> *Ol' Riley walked the water* (2 volte)
> *In dem long hot summer days.*

(1) *loc. cit.*

(2) Friederic Ramsey, *The Lead Belly Legacy* (pieghevole di presentazione di alcune incisioni della *Ethnic Folkways Library*, 1950).

Ol' Riley he's gone (2 volte)
In dem long hot summer days.

Now they gonna call for the bloodhounds.

Riley walked the water
Here rattler here (2 volte)

Riley gone like a turkey through the corn
Here rattler here. (2 volte)

Old Riley walk the water (2 volte)
In dem long hot summer days. (2 volte)

Notare l'affinità di questa ballata con il *work-song Ol' Rattler* riportato a pag. 60.

In *Ol' Riley* la melodia è nobile ed espressiva, molto viva, animata da un ritmo interno apertamente africano. Ballate come questa stabiliscono il punto di trapasso — punto estremamente incerto e vago — tra il canto di lavoro e la ballata vera e propria, di tipo « classico ».

La storia della *balladry* negra si svolge con un moto parallelo — ed era inevitabile che così fosse — alla vita sociale della gente di colore. Così le ballate più antiche, come quella appena citata, ancora si appoggiano alla vita delle piantagioni, ad un'esistenza cioè strettamente legata al lavoro agricolo, più o meno forzato. In definitiva le ballate più arcaiche altro non sono che *work-songs* che hanno smarrito il senso immediato della loro applicazione utilitaria. Ed anche le storie che questi primi documenti ci raccontano in tutto si riferiscono alla vita delle *farms*. Molto spesso — è il caso appunto di *Ol' Riley* — narrano di fughe, vere o sperate, riuscite o fallite, dai campi di lavoro.

Ecco un'altra ballata assai arcaica: *Cotton Song*, la cui bella melodia ricorda molto da presso quella della ballata bianca di *Jesse James* (1):

When I was a little baby
My mother rocked me in the cradle
In them old old cotton fields at home (2 volte).

Oh when them cotton bolls got rotten
You couldn't pick very much cotton
In them old cotton fields at home.

It was down in Lousiana
Just a mile from Texarkana
In them old cotton fields at home.

Anche derivata da un *work song* è la ballata di John Henry, il capolavoro indiscutibile della musica popolare negra. Di questa bella canzone — che quasi è un inno nazionale per la gente di colore — si conoscono oltre venti diverse versioni, alcune anche molto differenti fra loro. Ecco la più popolare e, forse, la più interessante (2):

---

(1) F. Ramsey, *loc. cit.*

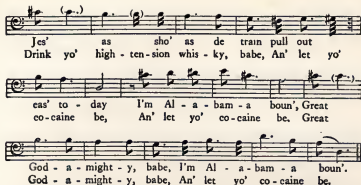
(2) J. A. & A. Lomax, *loc. cit.*

I Lomax riportano di questa versione di *John Henry* oltre venti strofe. Lo spazio impedisce qui di ripeterne anche soltanto alcune. Otto, tuttavia, sono state pubblicate come supplemento alla rivista *Jazztime*, n. 3, Milano, aprile 1952.

Ma non soltanto sugli uomini-eroe si è esercitata la fantasia ben accesa dei creatori di ballate. Anche sugli animali. Così il caso del cavallo *Stew Ball* (già citato a pag. 59), di *Grey Goose*, ecc.

Le ballate negre più recenti — della fine dell'ottocento e dei primi trent'anni del nostro secolo — hanno quasi sempre abbandonato il carattere campestre per stabilirsi in due tipi principali: il lamento di carcere e il canto di viaggio.

Le migliaia di vagabondi negri che hanno percorso (e ancora percorrono) gli Stati Uniti viaggiando clandestinamente in carri merci, hanno creato tutta una serie di vivissime canzoni. L'antenata diretta della moderna canzone degli *hobos* (i vagabondi delle ferrovie) e dei *bums* (i vagabondi a piedi) è la canzone degli emigranti negri che, abbandonate con la Guerra Civile e l'Emancipazione le devastate piantagioni del Sud, hanno mosso, senza meta e senza speranza, verso le grandi città del Nord tra il 1870 e il 1925. Per quei negri senza casa, senza famiglia e senza lavoro l'estrema frontiera del mondo — come dice Jelly Roll Morton — era la frontiera dell'Alabama. E così appunto dice *Alabama Bound* (1):

(1) J. A. & A. Lomax, *loc. cit.*
Il testo poetico di questa ballata è stato pubblicato sulla rivista *Jazztime*, n. 3, Milano, aprile 1952.

Innumerevoli sono le ballate negre che hanno per sfondo o per protagonista il treno. E il ritmo ipnotico, fisso, costante di questo romantico mezzo di trasporto ha determinato il ritmo stesso di tante canzoni, accendendo ancor di più, nella nuova « scoperta », l'eredità africana. Chi ascolta Lead Belly che canta *Rock Island Line* non può non evocare immediatamente il lento inesorabile procedere del vecchio treno per le sterminate praterie del Sud, o sulle colline della Virginia, o lungo le coste del Golfo del Messico (1):

I got goats
I got sheep
I got hogs
I got cows
I got horses
I got all live stock (2 volte)

I fooled you (2 volte)
I got iron
I got all pig iron (2 volte)
Oh the Rock Island line
It's a mighty good road;
Oh the Rock Island line
It's a road to ride

Jesus died to save our sins,
Glory to God, we gonna meet him again.

Il discorso sulle ballate si chiude sui lamenti di carcere. In questi luoghi dove la schiavitù e l'oppressione non hanno visto alcun segno di emancipazione, il folklore è rimasto più che altrove vivo, spontaneo, aggressivo. Il repertorio delle prigioni è vario, estremamente vario: storie di pentimento e storie di vendetta, racconti compiaciuti di delitti e proponimenti sinceri di redenzione. Le ballate di prigionia più semplici e più lineari ricordano subito i *work-songs*, soprattutto nel loro andamento violentemente ritmico e nel loro carattere aper-

(1) F. Ramsey, *loc. cit.*

tamente corale. È il caso di una tra le più belle ballate di Lead Belly, l'indimenticabile *Midnight Special* (1):

Well, you wake up in de mornin',
Hear de ding-dong ring,
Go marchin' to de table,
See de same damn thing.
Well, it's on-a one table,
Knife-a, fork, an-a pan,
An', ef you say anything about it
You're in trouble wid de man.
Let de Midnight Special shine its light on you
Let de Midnight Special shine its ever-lovin' light on you
Well, de biscuits on de table,
Jus'as hard as any rock
Ef you try to swallow dem
Break a convict's heart.
« My sister wrote a letter »
« My mother wrote a card »
Ef you want to come to see us,
You'll have to ride de rods.

Il *blues*, si sente benissimo, è alle porte.

(1) J. A. & A. LOMAX, *loc. cit.*

CAPITOLO V

Il blues

Se il primo *blues* è giunto soltanto nel 1920 alla sala di incisione — e fu il *Crazy Blues* di Mamie Smith — la sua storia — e la sua gloria — è ben più antica del grammofono di Thomas Alva Edison. Quando per la prima volta un gracile soffio di voce si levò, fra il generale stupore, a intonare un frammento di canzone infantile dallo storico rullo di cera, già per tutto il Sud si cantavano i *blues*. Nelle campagne e nelle città, sul lavoro nelle piantagioni e nell'ozio degli *honky-tonks*, dalle tranquille case operaie, dai penitenziari, dalle villette proibite dei quartieri dalle luci rosse. Commossi *blues* d'amore e feroci *blues* di scherno, distesi *blues* di rassegnato dolore e accesi *blues* di incontenuta rivolta. La voce dei negri d'America, dopo quasi trecento anni, aveva trovato la sua più alta, completa e perfetta forma di espressione.

Dai primi giorni della schiavitù all'Emancipazione, tutta la vita dei milioni di negri americani rivela uno sforzo consumante, evidente e continuo verso la conquista di elementari e primordiali — ma pur solidi e precisi — valori di spiritualtià. Quindi ricerca non interrotta e non affaticata di schemi nuovi d'espressione artistica: così il popolo di colore ha avuto una sua musica, autonoma, originale, quasi indipendente, e il suo folklore, segnato di passato e di futuro, di mondo bianco e di mondo negro. La nuova lingua, le nuove favole, le nuove leggende, le nuove danze e le nuove ballate: ecco la cultura del popolo africano condotto schiavo sul Nuovo Mondo. In questi limiti ristretti e praticamente chiusi su se stessi poteva benissimo concentrarsi ogni necessità espressiva della vita delle piantagioni: vita senza eccezionali problemi di scelta e di responsabilità, senza grandi sfoghi oltre il lavoro della fantasia, la fatica quotidiana, il divertimento collettivo. Persino senza una troppo stabile e ferma tradizione di affetti familiari.

Ma l'Emancipazione, con la libertà quasi improvvisa, recò alla gente di colore una serie di problemi nuovissimi e fondamentali, ai quali neppure pensavano, ai quali, in definitiva, non erano quasi per nulla preparati con meditate e sperimentate soluzioni conseguenti. E furono problemi non rimandabili di sostanziale organizzazione di vita, in termini di scelta e di responsabilità soprattutto.

Ecco alcune righe di Allan Nevins ed Henry S. Commager (1) a questo proposito:

« Anche i negri si accorsero che il loro stato era mutato piuttosto giuridicamente che non materialmente. Dopo aver decretato la loro emancipazione, il Congresso non fece nulla per garantirne la sicurezza economica ma sprecò i suoi sforzi piuttosto nel vano proposito di garantirne l'eguaglianza politica. Per un anno o due essi vissero come profughi in un paese battuto dalla guerra; vagarono a migliaia per le strade, senza meta, da una contea all'altra, tanto che si può affermare che furono distrutte più famiglie nel primo anno di emancipazione che in qualsiasi altro anno di schiavitù. Migliaia di essi morirono di fame e di malattie o furono vittime di violenze. Ma alla fine fu possibile restaurare l'ordine mediante gli sforzi dei meridionali che avevano maggior sen-

(1) *The Pocket History Of The United States*, New York 1942.
America, storia di un popolo libero (trad. di F. Mattioli), Torino 1947.

so di responsabilità e col concorso delle autorità federali. Allorchè i negri si accorsero che non veniva loro applicato lo *slogan* tanto declamato e sospirato: « A ciascuno quaranta acri di terreno e un mulo », se ne tornarono alla sola cosa che sapessero fare: il lavoro in fattoria.

« Alcuni dei più intraprendenti si spostarono al Nord o nelle sorgenti città industriali del Sud, ma per lo più diventarono mezzadri e, come tali, si accorsero che la vita per essi continuava molto simile a quella di prima della guerra: aravano il terreno o tagliavano il cotone in fattorie appartenenti ai bianchi, vivevano nelle medesime sconnesse capanne, mangiavano la stessa minestra di granoturco e di cavoli e carne di porco salata, portavano le stesse camicie logore e le stinte cotonine azzurre che avevano sempre conosciuto. Non tentarono neppure di usufruire del diritto elettorale o di inviare i figli alle scuole dei bianchi, o di « elevarsi » dal punto di vista sociale ».

Bisogna tener presente, per poter poi valutare nelle giuste prospettive il formidabile sforzo di ricostruzione compiuto dal Sud, in quali desolate condizioni la guerra civile avesse ridotto gli Stati meridionali. I veterani del distrutto esercito di Lee e di Stuart ritornarono alle loro case, dopo il disastro di Appomattox, incontrando visioni di spaventosa tristezza, di irrimediabile miseria. Vastissime zone della Virginia e del Tennessee erano state letteralmente arse dagli eserciti in lotta; Sherman, durante la sua prodigiosa « corsa al mare », aveva distrutto un'ampia fascia di oltre cinquanta miglia nel cuore della Georgia e del South Carolina; Hunter e Sheridan avevano segnato, a loro volta, di irreparabili rovine tutta la ricca e fertile valle dello Shenandoah; e vaste contee dell'Alabama settentrionale, del Mississippi, dell'Arkansas, del Missouri e del Kansas erano devastate dai guerriglieri delle due parti; sventrate dal fuoco e dai bombardamenti apparivano grandi e fiorenti città: Richmond, Atlanta, Charleston, Columbia.

« I ponti erano crollati — sono ancora Nevins e Commager (1) — le strade abbandonate, centinaia di miglia di binari ferroviari divelti, il materiale rotabiel distrutto, banchine e cantieri in sfacelo. La normale vita economica era paralizzata. Il denaro degli Stati confederati non aveva più alcun valore. L'unica moneta sonante era quella tenuta negli scrigni o portata nel paese conquistato dall'esercito unionista. Le banche avevano chiuso gli sportelli, le compagnie assicuratrici erano insolventi, le industrie e gli affari rovinati, gran parte del cotone depositato nei magazzini bruciato o confiscato dalle autorità militari. L'amministrazione civile era quasi scomparsa e non v'era alcuna autorità efficiente per riscuotere tasse, far funzionare le scuole, mantenere in efficienza le strade e far valere le leggi contro i saccheggiatori e le bande che infestavano la campagna. Le chiese erano state bruciate, le congregazioni disperse. I collegi avevano perduto la loro attrezzatura: biblioteche e laboratori erano distrutti al punto che il bibliotecario dell'università di Alabama non riusciva a salvare dal fuoco che un solo libro: il *Corano*. Molte scuole pubbliche erano chiuse e l'istruzione completamente ferma ».

In situazione quasi altrettanto disperata e drammatica l'agricoltura: migliaia di fattorie, anche grandi, erano state abbandonate, sotto l'avanzare e il ritirarsi degli opposti eserciti e le minacce incombenti dei guerriglieri delle due parti, dalle famiglie dei proprietari, dai guardiani, dai contadini, dai servi e dagli schiavi. Così i raccolti erano andati in rovina e, ciò che è peggio ancora,

(1) loc. cit.

i campi si erano riempiti di erbe selvagge, i canali si erano insabbiati, i fossi colmati, le dighe crollate o sgretolate, gli argini interrotti. E migliaia e migliaia di capi di bestiame erano andati perduti: morti, dispersi, rubati, sequestrati. L'inverno del 1865 fu il più terribile di tutta la dura storia del Sud: bianchi e negri affamati e senza casa vissero praticamente dei meno che modesti sussidi governativi, distribuiti dagli uffici militari e dai funzionari del nuovo *Emancipation Office*. Ricordando quei giorni il poeta meridionale Sidney Lanier scriverà poco più tardi:

« *Tutta la vita non era*
che un non morire ».

La ricostruzione fu abbastanza rapida e pronta: per merito degli uomini migliori del Sud e degli aiuti del Nord. E la ricostruzione segnò per gli Stati meridionali una decisiva e sostanziale rivoluzione economica, morale, culturale e spirituale. Per i negri segnò la nascita di un sistema di lavoro ancor oggi ben vivo: la mezzadria. I piantatori, impoveriti o rovinati dalla guerra e dallo sforzo di rinascita, non avevano certo il danaro per pagare il salario degli schiavi liberati; questi, a loro volta, non sapevano proprio da quale parte trovare i mezzi per prendere in affitto piccole fattorie o modesti poderi. Così, finita la guerra, i proprietari chiamarono i loro schiavi superstiti per annunciare la emancipazione e, contemporaneamente, li pregarono di non abbandonare il lavoro, i campi, la fattoria. Il raccolto sarebbe poi stato diviso fra braccianti negri e padroni bianchi. I proprietari avrebbero fornito agli ex-schiavi capanne, attrezzi, concimi, sementi e un mulo; in cambio della sua opera il mezzadro avrebbe trattenuto un terzo del raccolto. Il sistema funzionò assai bene e molti bianchi seguirono per questa via le gente di colore.

Contemporaneamente si vennero formando, in ogni piccola o grande città del Sud e del Nord, quartieri « riservati », veri e propri ghetti destinati agli immigrati dalle piantagioni. Scrive il poeta negro Richiard Wright (1):

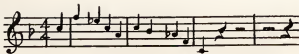
« Nel 1890 eravamo in 1.500.000 tra uomini e donne di colore a vivere nelle città degli Stati Uniti, nel Sud e nel Nord. Nel 1900 il numero era già salito a 2.000.000; vent'anni dopo superava i 3.500.000 ed ancora tendeva apertamente ad aumentare. E tutti venivano dalla terra. Per anni abbiamo sentito ripetere che tutti gli uomini del mondo tendono a lasciare le campagne per le città. Così pure abbiam fatto noi, uomini negri. E come noi hanno fatto tutti questi milioni di poveri uomini bianchi che davanti, dietro, di fianco a noi calpestano, con tristezza e dolore, l'asfalto delle strade cittadine. Quando la terra non offre più alcuna speranza di vita per i figli e per i nipoti, si viene in città. E si arriva con sogni fantastici di fortuna e di benessere... In treno, in camion, a piedi dal Sud al Nord sono saliti i nostri fratelli. 1.200.000 soltanto dal 1916 al 1926. Di giorno e di notte, con la pioggia e col sole, d'estate e d'inverno abbiamo lasciato la terra... Abbiamo lasciato quel Sud che nella retorica e nella leggenda è profumato, caldo, dolce e umido e che invece nella realtà è duro, nemico, puzzolente, sporco, battuto dal vento e bruciato dal sole. Abbiamo lasciato un linguaggio molle e scorrevole e ne abbiamo trovato uno lontano e affrettato che capiamo a stento. Abbiamo conosciuto tanti tanti altri uomini — polacchi, tedeschi, svedesi e italiani — e alla fine abbiamo capito che il mondo è grande...»

(1) *Twelve Million Black Voices*, Londra 1947.

La precisa espressione della nuova vita cittadina del negro è proprio il *blues*. Il *blues*, infatti, conclude, supera e, nel medesimo tempo, condensa tutta l'esperienza musicale e poetica del passato: inni religiosi, canti di lavoro, ballate, danze collettive. Esattamente come l'esistenza ad Harlem o nel Black Belt conclude, supera e condensa tutta la sostanza della storia passata del popolo negro. Nei cento quartieri « riservati » del Sud e del Nord l'essenza sociale e spirituale e pratica della schiavitù non è stata affatto dimenticata, come non sono andati smarriti gli atteggiamenti fondamentali, collettivi e individuali, del tempo delle piantagioni. Proprio per questo il *blues* rappresenta il punto esatto in cui giungono a confluire tutti i significati estremi e sostanziali dei canti di lavoro, delle ballate, degli inni religiosi e delle danze collettive. Di tutta la musica « specializzata » ed « utilitaria », cioè. Ricordiamo subito come, oltre specificazioni troppo facili e superficiali, il *blues* rimanga sostanzialmente una forma musicale generica e generale.

La forma del *blues* sembra straordinariamente facile e lineare. Guardandola meglio si scopre quanto sia ardua e profonda. Citiamo ancora Rudi Blesh (1):

« Lo sviluppo del *blues* ha permesso la nascita della musica di New Orleans, il formarsi cioè nel jazz di un repertorio, di una tecnica strumentale, in una parola di uno stile ... Riguardare al *blues* come ad un'espressione barbara, oscena e crudele — o anche soltanto come ad una voce qualsiasi di limitato senso popolare — vuol dire prestare attenzione alle cose dell'arte ed alle cose umane soltanto con mente superficiale. Nel *blues* naturalmente c'è tutto ciò: le risse e le grida degli ubriachi nelle osterie, il riso delle prostitute nei bordelli, gli imbrogli dei giocatori di professione, il lamento dei mendicanti all'angolo della via ... Ma anche molto, molto di più: le sirene dei battelli sui grandi fiumi e i fischi delle locomotive, la preghiera e il canto nelle piccole chiese delle campagne e delle città, le risa dei bambini intenti ai loro giochi, l'allegro martellare dei pianisti di *ragtime*, il canto sui campi di riso e di cotone, lo scintillante squillare degli ottoni delle bande alle parate stradali. Il *blues*, soprattutto, rappresenta lo sforzo più forte ed evidente del popolo negro d'America per dare alla propria esistenza una ragione spirituale ».

Nella sua forma più semplificata così potremmo scrivere una melodia *blues*:

Come si vede subito si tratta di una frase musicale su quattro battute, in tempo pari. Tre fasi come questa formano la strofa *blues*.

Scrive Sidney Finkelstein (1):

« Un blues cantato non può mai essere uguale ad un *blues* suonato al pianoforte. Le note certo sono le stesse, ma tutte rese *blues*, cioè alterate ».

Non si deve credere che questa incertezza derivi la sua ragione da un'incapacità, prossima o remota, del negro al canto strettamente fissato nei limiti tonali. Quest'incertezza significa, molto più semplicemente, che il *blues* non

(1) *loc. cit.*

è un musica rigorosamente tonale, legata cioè in tutto alle regole derivate dall'uso della nostra scala diatonica temperata (la scala consueta *do-re-mi-fa-sol-la-si*, fondata sulla successione di tre toni interi seguiti da un mezzo tono). Il *blues* si origina certo da questa scala ma tende a svolgersi in termini di relativa indipendenza. Soprattutto non si fissa mai sulla necessità troppo stretta dei due soli modi, maggiore e minore, prescritti dalla tradizione tonale. Proprio per la sua più ampia libertà il *blues* non conosce uno dei valori essenziali della musica tonale: l'ottava. Certo possiamo trovare in moltissime melodie autenticamente blues perfetti intervalli do alto do basso, fa alto fa basso, ecc. impiegati anche secondo le intenzioni della musica occidentale. Tuttavia questi casi presentano il significato di eccezione, in quanto in moltissimi altri momenti, magari nelle identiche condizioni, precise alterazioni intervengono, su uno solo o su entrambi i termini dell'intervallo di ottava, a modificare sostanzialmente il valore musicale dell'intervallo medesimo.

Quasi tutti i « testi » che si impegnano a definire il *blues* non tralasciano di indicarne i giri armonici fondamentali. Risolvono cioè il loro discorso in una semplice e quasi sempre arbitraria elencazione di accordi. È verissimo che esistono armonie ben definite che possono anche determinare e caratterizzare il *blues*, tuttavia ognuno di questi schemi non potrà mai rendere il senso musicale intimo del *blues* e, soprattutto, il suo limite estremo d'espressività. Non si può ripetere all'infinito che il *blues* è una linea melodica che si avvale di una scala maggiore con la terza e la settima alterate. Non lo si può ripetere perchè non è vero. Il *blues* è « pressappoco » anche quello, ma oltre quello è un mucchio di diverse cose. Avverte giustamente il Finkelstein (1) a questo proposito che « ostinarsi a parlare del *blues* nei termini consueti equivale a spiegare una musica non rigorosamente diatonica sulle forme e nel linguaggio della musica fondata sulla scala diatonica ». .

Un'altra caratteristica dello schema *blues* che è stata fino ad oggi poco valutata nella sua realtà e nella sua importanza è il suo impianto strettamente antifonico. La melodia *blues* si articola prima di tutto in un gioco sottilissimo, percettibile e impercettibile, di domande e risposte, interne ed esterne. Se prendiamo una qualsiasi melodia *blues* messa giù sulla carta — quella poco sopra indicata, ad esempio — non esitiamo un istante a riconoscere l'inizio in levare, cioè sul tempo debole .E pure vediamo subito come, pur essendo senza alcun dubbio impiantato su quattro battute, la melodia « ascoltabile » occupa soltanto due battute e mezza, essendo una battuta e mezza interamente occupata dalla pausa. E proprio su parte di questa pausa inizia la seconda frase, in modo da usufruire del battere (cioè del tempo forte) in pausa della prima frase come premessa al proprio levare di partenza. Riconoscere ciò è già affermare il carattere antifonico del *blues*, anche senza ricercare poi il valore del *break*, che viene a costituire quasi un'estrema sovrapposizione di domanda-risposta.

Per *break* si intende quella libera melodia d'accompagnamento (non necessariamente derivata da una seconda voce o da uno strumento) che per solito occupa le zone di pausa fra una frase e l'altra del *blues*, spesso partendo anche prima dell'inizio della pausa e finendo poi. Nel *break* non esiste più nulla che possa suggerire il ricordo di uno svolgimento tematico: tutto è stato schematizzato e soltanto sono rimasti evidenti i valori melodici risolti nella loro essen-

(1) *loc. cit.*

zialità. Il *break* è la forma più schematica di melodia *blues*, il significato distillato del suo valore musicale concentrato in mezza battuta (1).

Il carattere non rigorosamente tonale del linguaggio *blues* consente la sovrapposizione continua, in posizione evidentemente dialettica, di diverse linee melodiche. Qualcuno ha voluto riconoscere da ciò il carattere politonale del *blues*. In realtà il *blues* non potrà mai essere realmente politonale, per la ragione assai semplice che non è diatonico. La presenza, in uno svolgimento *blues* di melodie diverse, opposte e sovrapposte, all'apparenza ognuna svolta entro diversi limiti tonali, rappresenta il punto estremo di libertà armonica a cui il suo schema può giungere. In pratica tutte queste diverse melodie possono poi ridursi, superati i pregiudizi dei suggerimenti tonali e diatonici, ad alterazioni sovrapposte e continuate con interdipendenza logica di un medesimo movimento tematico. Soltanto nei *blues* orchestrali « commerciali » o in quelli *bop* si può in moltissimi casi parlare di autentico politonalismo perchè la melodia (o le varie melodie, forse meglio) appare ben chiaramente armonizzata in questo senso.

La frase *blues* è estremamente duttile e maneggevole. Non soltanto può venir spezzata e divisa, o magari ridotta a quattro o cinque note, staccate o tenute non importa, ma perfino completamente « rivoltata », capovolta, senza per questo smarrire le sue caratteristiche essenziali, interiori ed esteriori (2). La frase *blues*, inoltre, non dimostra generalmente troppo rispetto per il rigore metrico, almeno secondo il concetto che del tempo e del ritmo ha la musica tradizionale. Infatti possiamo in quasi ogni momento riconoscere come non sia il *blues* a venir meno allo svolgersi logico della sua metrica interna, ma piuttosto i nostri sistemi di notazione al loro dovere di rappresentare e giustificare l'andamento ritmico. Evidentemente il *blues* risponde ad una sua logica autonoma non soltanto per quello che riguarda il rispetto della tonalità, ma anche per quello che tocca la fedeltà alle indicazioni di tempo. Il ritmo del *blues*, se si tien conto di questa evidente piccola verità, è ben fermo e preciso e stabile proprio nel suo disordine apparente, nel suo arbitrio esteriore.

Abbiamo dato poco sopra lo schema di una frase *blues*. Certo la maggior parte dei *blues* si muove su una via sostanzialmente differente da quella indicata nello schema. Il valore di quelle quattro battute è soltanto questo: rappresentare uno dei modi più semplici di melodia sicuramente *blues*, con il

---

(1) « Il *riff* è paragonabile, in certo modo, al *break*. Infatti è anch'esso un'espressione melodica ridotta alla forma più semplice. Tuttavia il suo carattere e la sua intenzione sono opposte. Il *riff*, infatti, è più che altro una « trovata » di valore strutturale. Esso consente, con la sua continua ipnotica ripetizione di una figurazione melodica e ritmica semplicissima, un risalto maggiore agli assoli strumentali. ... Il *break* e il *riff* rappresentano i due estremi dell'esecuzione *blues*. Il *break*, infatti, è messo apposta per concentrare in se stesso ogni interesse ed ogni attenzione; il *riff* invece si impegna, ben più modestamente, a stabilire il punto di partenza di un assolo o a determinare uno stacco od una sospensione. Potremmo quasi dire che il *break* accentua, nella sua concisione, i caratteri *hot*, mentre il *riff* tende, per via opposta, ad accostarsi al tono *sweet*. Il *break* si afferma sempre nuovo ed imprevisto, il *riff* riporta invece all'ascoltatore il segno di una melodia già familiare. Il *break* è l'essenza dell'improvvisazione, il *riff* fa parte invece del bagaglio consueto delle esecuzioni commerciali ». SIDNEY FINKELSTEIN, *loc. cit.*

(2) Sempre il Finkelstein cita diversi esempi di questi *blues* « rivoltati »: l'assolo di Johnny Dodds in *Wild Man Blues*, di Louis Armstrong ad apertura di *Knockin' A Jug*, di Picou in *Lowdown Blues* di Kid Rena.

maggior numero possibile di caratteristiche fondamentali di questo genere musicale (1).

Molti hanno espresso la loro meraviglia all'affermazione, da più parti ripetuta, che proprio il fatto di poggiare su uno schema rigido e lineare ha permesso al *blues* di affermarsi come punto di partenza di tutta l'improvvisazione del jazz. Anzi, come l'essenza medesima dell'improvvisazione. Ecco, al proposito, ancora il Finkelstein (2):

« Il *blues* è particolarmente favorevole all'improvvisazione perchè giunge a esprimere un compiuto significato melodico in ogni sua frase pur breve. E questo significato può collocarsi in combinazioni sempre nuove per dar vita ad una musica sempre attiva, viva e interessante, poggiata ben salda sugli elementi più semplici... Un'altra caratteristica che rende il *blues* tanto favorevole all'improvvisazione è la sua struttura antifonica. Ciò consente l'alternarsi e il sovrapporsi, in una serie logicamente conseguente, di più discorsi musicali stesi contemporaneamente, delle più varie, ardite e nuove figure melodiche e ritmiche... Altra caratteristica che rende il *blues* tanto adatto alla improvvsiazione è il suo impianto non rigidamente tonale. Così i giri armonici dell'accompagnamento *blues* non sono affatto determinati (almeno entro certi limiti) dalle necessità dell'andamento melodico, ma piuttosto rappresentano un semplice sistema di punteggiatura — virgole e punti — entro il quale, nel rispetto di una logica del periodo molto elementare, lo svolgimento melodico può muoversi con molta libertà, tendendo anche alla dissonanza ».

Ma non è tutto. Osserviamo la struttura metrica del *blues*: tre versi per ogni strofa, due dei quali (i primi due), per solito fra loro molto simili o magari identici. L'iterazione è comune a tutta la musica popolare. Ed ha un significato ed un valore ben precisi: consentire al cantante (all'improvvisatore, in questo caso) quell'attimo di riposo necessario ad immaginare la frase seguente. Cioè, cantate le prime quattro battute, il *blues singer* sa di avere a disposizione quattro battute di riposante ripetizione per « inventare » le quattro battute conclusive. L'iterazione è quasi sempre, contro la prima apparenza, un fatto di effetto sicuro. Invece di generare noia suscita maggiore attenzione e maggiore emozione.

Ma la ragione più importante per cui il *blues* rappresenta la struttura

(1) Pur riconoscendo subito l'inefficacia sostanziale di un discorso sulla forma musicale del *blues* muovendo il ragionamento dagli schemi della musica tonale, si vogliono qui in nota aggiungere alcune considerazioni sulla struttura armonica e melodica di questo genere, seguendo le formule della tradizione.

La scala di base del *blues* rivela subito un chiaro ricordo pentatonico. Infatti la melodia *blues* quasi mai si estende — almeno nelle forme meno moderne — oltre i cinque toni del tetracordo. E in ciò subito si rivela l'origine africana. La scala più frequente nella musica dell'Africa ocicdentale è la seguente: do-re-mi-sol-la. In questa scala, come si vede, mancano la quinta e la settima. Aggiungendo il fa ecco la perfetta scala esatonica. Entrambe queste scale dimostrano un'attrazione evidente verso il modo maggiore. Il *blues*, pur muovendo da queste premesse, rivela un'affinità più spiccata con il modo minore. Ciò per la tendenza a bemollizzare la terza (mi) e ad introdurre, pressochè con il suo valore « ufficiale », anche la settima. Uno slittamento ancor più evidente verso il modo minore si ha in quei *blues* che usano la settima alterata di circa mezzo tono e la quinta portata decisamente al bemolle. Il compositore americano Lou Harrison ha creduto di poter così scrivere una scala fondamentale *blues*: do-re-mi bemolle-fa-sol-la bemolle-si doppio bemolle-do. Ma si tratta, evidentemente, di un tentativo troppo empirico e approssimativo.

(2) loc. cit.

più perfettamente adatta all'improvvisazione è questa: il sentirsi ben sicuro entro limiti armonici, ritmici e metrici resi canonici dall'uso e dalla tradizione offre al cantante-improvvisatore una libertà grandissima di sforzo fantastico. Intonando un *blues*, quando si è ben padroni del linguaggio fin nelle sue ragioni umane e musicali più intime, non si nutrono preoccupazioni di forma perchè la forma è già lì, compiuta, perfetta, sperimentatissima.

Un'ultima osservazione a proposito delle possibilità di continua invenzione implicite nel *blues*: il *blues*, proprio per il suo valore canonico e tradizionale di schema fisso, agisce con eguale intensità sull'esecutore come sull'ascoltatore. Un vero cantante di *blues*, in una sua esecuzione, accomuna sempre cose dette a cose non dette. Ma tutte le novità dettate dalla situazione del momento e dalla sua personale sensibilità convergono alle necessità imposte dal ricordo della tradizione. Così il pubblico, l'ascoltatore, non ha mai momenti di incertezza, di smarrimento, di distrazione. Conosce — proprio come il cantante — da dove il *blues* deve partire, per quali vie deve progredire, infine dove deve arrivare. Cantante e ascoltatore parlano il medesimo linguaggio perchè il *blues* è profondamente radicato nel patrimonio culturale di entrambi. Ma ciò, ricordiamocene, non avviene soltanto nel jazz. Sarebbe sufficiente ricordare quell'acceso demoniaco discorso di Federico Garcia Lorca (1) nel quale il poeta spagnolo si impegna a descrivere e analizzare il senso e il valore del *duente* — folletto, gnomo, demone, spirito della terra e magari anima bramosa d'incarnazione — di tipica discendenza dionisiaca e romantica, fiamma vitale di una Spagna fortemente simbolica, patria del dolore e della morte, che, dopo aver posseduto implacabile Santa Teresa e Goya, il Greco e Cervantes, Quevedo e Velasquez, Manrique e San Juan de la Cruz, penetra ne La Nina de los Peines, danzatrice di Cadice, ad animare il suo *flamenco* irresistibile.

« Il *blues* nella sua forma più tipica — scrive Rudi Blesh (2) — dovette fare la sua prima apparizione verso il 1870; ma una data meno approssimativa non è in alcun modo possibile stabilirla. Ciò che di certo sappiamo è che questa forma musicale non è nata in questa o in quella contea del Sud: piuttosto, in forme differenti, simultaneamente in tutte le comunità negre. La sopravvivenza di questi stili regionali è ben testimoniata dalla storia del *barrelhouse piano*. Pure sicuro è il fatto che a differenza del *ragtime*, il *blues* non è indigeno degli Stati del Nord e delle coste del Pacifico ».

Il limite esatto fra il *blues* e la ballata (come, in casi più rari ma non infrequenti, fra il *blues* e gli *spirituals* e il *blues* e i canti di lavoro) non può venir tracciato. Esistono moltissimi documenti che testimoniano del passaggio graduale, ma non troppo lento, tra queste due forme di canto popolare, passaggio tutto segnato di logica conseguenza.

Se gli antenati remoti del *blues* sono i *calls*, i *work songs*, gli *spirituals* e le ballate, quello prossimo è il cosiddetto *field blues* (*blues* delle campagne), genere di *folk song* che riunisce assai bene le caratteristiche del vero *blues* (di quello cioè che sarà poi il vero *blues*) ad una intonazione campestre ancor tutta legata al ricordo, diretto e indiretto delle piantagioni. La semplicità di strut-

(1) *Teoria y juego del duende.*
(2) *loc. cit.*

tura, la mancanza di accompagnamento strumentale, l'uso del falsetto, la libertà metrica e ritmica rivelano subito la parentela dei *field blues* con i « richiami » e con le forme più arcaiche del canto popolare negro; tuttavia le sue inflessioni melodiche e soprattutto le sue risoluzioni tematiche) lo accostano subito al vero *blues* cittadino. Un bell'esempio di *field blues* è il popolare *Black Woman* di cui sono state raccolte varie e più o meno arcaiche versioni. Nota Harold Courlander (1) a proposito della versione da lui raccolta in Alabama:

« Il ritmico *Ah-hmm* che sottolinea tutto questo *blues* deriva per via diretta dalla pratica dei *sermons* e degli *spirituals* più antichi. Canzoni come *Black Woman* hanno esercitato una grande influenza sull'evoluzione del tipico *blues* cittadino ».

Logicamente anche il passaggio dal *blues* campestre al *blues* « classico » conosce una gradazione infinita, per cui non sempre è possibile assegnare all'uno o all'altro genere tanti canti raccolti. Così, per far soltanto un esempio fra i moltissimi, un vivo imbarazzo prenderebbe chiunque se dovesse « classificare » il *Dark Was The Night* di Blind Willie Johnson.

Un vero *blues* cittadino nella sua forma più arcaica ha raccolto e inciso il già tanto ricordato Harold Courlander (2) *Kansas City Blues*:

I was first on Main Street
Started down Beal
Lookin' for the good gal
They call Lucile.
She done moved to Kansas (2 volte)
She done moved to Kansas City
Honey where they don't like you!
I was to tell you one thing baby
I wouldn't do
Don't let no woman think she always love you.
Call you honey
Call you pie
Then take loose beef on the fly.
She done moved to Kansas
Yes yes
She done moved to Kansas
Honey where they don't like you!

Blues di questo spirito e di questa forma si cantarono in tutti i « ghetti » del Sud e del Nord, e diedero vita al *blues* « classico », al *blues* cioè delle grandi cantanti. E fornirono al jazz, anche indipendentemente dalla via un poco appartata del *blues show*, la base più solida e importante del primo jazz.

Per ragioni evidenti soltanto oggi, nella scia delle approfondite ricerche folkloristiche intraprese negli Stati Uniti a partire dalla coraggiosa iniziativa di John Avery Lomax, giungono alla luce i documenti più antichi del *blues*. Buoni esempi di *blues* arcaici, di *blues* primitivi ci offrono molti *singers*, vecchi e giovani, recentemente scoperti. Vecchi che hanno conservato il ricordo

(1) *loc. cit.*
(2) *loc. cit.*

Bud Freeman

Jimmy Mc Partland

Joe Sullivan

Eddie Condon

Tony Parenti

Jimmie Noone

Albert Nicholas

Darnell Howard

della tradizione e giovani che per varie ragioni si sono trovati ad ereditare l'essenza espressiva e tecnica della vecchia « scuola ».

Primo fra tutti va ricordato Lead Belly. Il vero nome di questo negro straordinario era Huddie Leadbetter. Nato in Louisiana verso il 1882 fece per tutta la vita i mestieri più strani e diversi: piantatore di cotone, vagabondo, operaio, suonatore di jazz, per trovarsi a poco più di cinquant'anni chiuso in prigione, condannato all'ergastolo per tentato omicidio. Fu proprio nel penitenziario, a Dallas (nel 1934) che John Avery Lomax lo trovò e lo ascoltò. Impressionato e ammirato dalla voce e dal repertorio del vecchio ergastolano, Lomax tanto fece che riuscì ad ottenerne la liberazione. Lo portò con sè a New York, lo ripulì, lo curò, gli fece incidere un gran numero di dischi per la *Library Of Congress,* infine lo lanciò nei *night clubs* e nei concerti. Grande fu la fortuna di Lead Belly ed importante la parte da lui giocata nel movimento per la riscoperta e la rinascita della musica popolare americana. Lead Belly è morto di tubercolosi (ma anche l'alcool deve averci avuta la sua parte) il 6 dicembre 1949 al Bellevue Hospital di New York.

Il repertorio di Lead Belly comprende soprattutto ballate, canti di lavoro e *spirituals,* ma pure non mancano i *blues* nella loro forma più arcaica e popolare (1).

Invece autentici *blues singers* sono (o sono stati) Blind Lemon Jefferson, Scrapper Blackwell, Leroy Carr, Big Bill Broonzy, Lonnie Johnson, Tampa Red, Memphis Minnie, Bessie Tucker e cento altri, illustri e sconosciuti, giunti agli studi di incisione o rimasti agli angoli delle strade e nelle osterie.

Un ricordo particolar merita Blind Lemon Jefferson. Verso il 1920 questo cantante cieco era popolarissimo fra i coloni e i vagabondi bianchi e negri di Dallas, di Fort Worth, di tutto il Texas orientale: per le sue canzoni (che intonava sulle piazze e nei *saloons*), per le sue troppo frequenti visite ai bordelli, per le sue storielle oscene e divertenti, per le sue comiche stranezze, per la sua velocissima e intelligente mula. A Blind Lemon Jefferson Lead Belly ha dedicato una delle sue ballate più belle e commosse, che incomincia così (2):

Now this is about Blind Lemon. Blind Lemon an' I run together for about eighteen years around Dallas, Texas. And he was a blind man and I used to lead him around. When him an' I go in depot we'd sit down and talk to one another.

Oh Baby, he's a blind man
Blind Lemon, oh baby
He's a blind man.

Sulla fine di Blind Lemon Jefferson si hanno poche e contraddittorie notizie. Secondo alcuni sarebbe morto nel Texas, verso il 1929, cadendo dalla sua mula in corsa. Ma in un curioso disco di Walter & Byrd, *Wasn't It About Lemon* (Paramount 12945) si afferma invece che il popolare cantante morì « per le strade di Chicago », poco dopo aver inciso un *blues* dal titolo ben premonitore, *See That My Grave Is Kept Clean* (« Guarda che la mia tomba sia te-

(1) del repertorio di Lead Belly già sono state citate diverse ballate: *Stew Ball, In Dem Long Hot Summer Days, Cotton Song, Alabama Bound, Midnight Special, John Henry.*

(2) F. Ramsey, *loc. cit.*

nuta pulita »). Effettivamente troviamo tra le ultime incisioni di Lemon Jefferson questo titolo; il numero di matrice ci suggerisce la data: 1929.

Nei pochi dischi che ci ha lasciato canta con una bella voce chiara e alta; il suo canto è povero di vibrato e abbonda invece di sottili inflessioni deformanti sulle terze e sulle settime, secondo una regola certo consueta anche al *blues,* ma ben più solida per i *works songs* e, soprattutto, per gli *spirituals.* Blind Lemon Jefferson potrebbe venir preso come il punto di passaggio fra il cantante di ballate, come Lead Belly ad esempio, ed il vero *blues singer* « pre-classico ». Anche l'accompagnamento alla chitarra, suonata da lui stesso, risente di uno stile molto arcaico derivato dalla pratica della *ballade.*

Invece in pieno clima *blues* sono tutti gli altri ricordati. Big Bill Broonzy gode ancor oggi una discreta fortuna, in gran parte meritata. Tuttavia le sue esecuzioni più recenti dimostrano uno slittamento evidente verso forme troppo sofisticate, che si avvicinano perfino allo stile caramelloso di Josh White. Invece le incisioni più antiche di Broonzy sono documenti importanti e sicuri del *blues* arcaico. Ricordiamo soprattutto il suo bellissimo *Bull Cow Blues* (1927).

Con Scrapper Blackwell, chitarrista e cantante, si assiste già al passaggio del *blues folk* verso forme non troppo vagamente jazzistiche. E questo passaggio ancor più si accentua con Leroy Carr (che, fra l'altro, sostituisce alla chitarra il pianoforte stabilendo già così un progresso notevolissimo), con Tampa Red, con Little T, con M. Merryweather, con molti altri della stessa tendenza.

È ben chiaro che sulla via dei *Texas Blues Serenaders* (1) — per citare uno soltanto dei cento complessini del genere che hanno operato fra il principio del secolo e il 1925 in tutto il Sud (arrivando talvolta sui *race records*) — si deve giungere a sfociare, in una nuova svolta della vita sociale della gente di colore e ad un rinnovato gioco di estranee impreviste influenze, alle *spasm bands* con le loro chitarre, mandolini, *kazoos, washboards.*

È questa la via che dal *blues* popolare porta direttamente al jazz. D'altra parte dell'evoluzione del *blues* il grande periodo « classico », sostanzialmente autonomo, del *blues show,* della grandi cantanti.

Quasi tutti i grandi interpreti di *blues* dell'età « classica » sono stati di sesso femminile: da Gertrude Rainey a Maggie Jones, da Bessie Smith a Bertha « Chippie » Hill. Il *blues* arcaico, invece, soprattutto si era fondato, s'è visto, sulla voce maschile.

La differenziazione fra il *blues* arcaico e quello « classico » è in gran parte voluta. Scrive Rudi Blesh (2):

« Il *blues* « classico » ha aggiunto alla semplicità, alla nobiltà e al naturale lirismo del *blues* arcaico la forza, il vigore, l'irruenza e la maestà delle personalità formidabili delle sue cantanti. Il *blues* « classico » appare subito più immediatamente espressivo e più generalmente comunicativo. La polifonia si accentua e gli strumenti d'accompagnamento — la stessa chitarra e lo stesso pianoforte — possono anche assumere, nei confronti della voce, la medesima importanza che ha il pianoforte di fronte al violino nelle « sonate » di Beethoven. La cornetta di Louis Armstrong può cantare, a fianco della voce umanissima ed ispirata di Gertrude « Ma » Rainey, di Maggie Jones, di « Chippie » Hill come in un autentico duetto. Le esecuzioni, inoltre, tendono a raccogliere un maggior numero di strumenti d'accompagnamento, presi direttamente dalle

(1) Tampa Red (voc e cht) Little T (wsbd) M. Merryweather (pf).
(2) *loc. cit.*

orchestre di jazz. Così la voce della cantante finisce effettivamente per smettere la sua funzione di preminenza per entrare, come una parte qualsiasi (e non sempre la più importante) in un più vasto e largo gioco polifonico. Nella maggior parte dei *blues* « classici » è veramente un errore parlare, a proposito dei musicisti che suonano con la cantante, di accompagnatori ».

Esattamente. Tuttavia una domanda sorge subito spontanea: per quale ragione interiore od esteriore con gli ultimi anni del 19° secolo ed i primi del 20° il *blues* popolare, tradizionale, individuale e sostanzialmente dilettantesco della cronaca dei « ghetti » negri del Sud quasi improvvisamente subisce una trasformazione tanto radicale e profonda?

Si può rispondere: sotto la spinta della sua stessa fortuna. E poi per la forza inevitabile delle cose umane che continuamente sforza ogni espressione viva, valida, nuova e spontanea verso lo sfruttamento commerciale. I giorni gloriosi di Bessie Smith rappresentano, in sostanza, l'applicazione consapevole e voluta, in termini di aperto spettacolo, della forza naturale e popolare del *blues*, del suo potere eccezionalmente comunicativo, della sua diffusione larghissima presso la gente di colore.

Ma vi sono dei precedenti decisivi. Cioè i *minstrel shows* di tutta la seconda metà dell'ottocento. Erano questi degli allegri e clamorosi spettacoli musicali al centro dei quali, in una cornice di qualche « numero » di danza e di molte trascinanti marcette suonate da bande di ottoni (i suonatori in sgargianti divise con pennacchi ed alamari), si esibiva un cantante e *comedian* (attore comico), negro o bianco. Nel secondo caso per solito con la faccia e le mani tinte di nero con la fuliggine. Il repertorio dei *minstrels* comprendeva autentiche canzoni popolari (bianche e negre) e romanze d'autore ricostruite « sullo stile ». Le canzoni cantate e suonate dai *minstrels* venivano (e vengono tutt'oggi chiamate) *coon songs;* tuttavia sui manifesti apparivano sempre definite come *Ethiopian Melodies.* Proprio dai costumi sgargianti e fantasiosi dei *minstrel shows* derivò la moda del negro vestito del frack di seta color tortora, o azzurro, o magari a righe, con la mazza, i guanti bianchi, il cilindro e le scarpe di coppale. E tutto ciò è rimasto ancor oggi nella retorica rivistaiola della nostra inguaribile provincia.

A proposito delle origini del *minstrel-show* è interessante riportare un brano di Sigmund Spaeth (1):

« Il 1843 ha una grande importanza nella storia della musica popolare americana perchè segna la prima affermazione di un genere di spettacolo che dovrà poi godere grandissima fortuna per tutto un secolo e portando al successo un gran numero di canzoni. Già Daddy Rice aveva indicato le grandi possibilità spettacolari del *minstrel show*, ma il merito di aprire la fortuna dei « cantanti con la faccia al sughero bruciato » tocca proprio in quell' anno ai « quattro grandi »: Dan Emmett, Frank Brower, Dick Pelham e Billy Whitlock. Costoro assunsero come nome: *Virginia Minstrels* e dopo alcuni mesi di prove di canto e di recitazione quasi per scherzo, in forma del tutto privata, fecero il debutto ufficiale al *Bowery Amphiteatre* di New York, il 6 febbraio 1843.

« Il loro spettacolo ebbe subito grande successo. Emmett suonava il violino, Whitlock il banjo, Brower i *bones*, Pelham il tamburo. La struttura del loro

(1) *loc. cit.*

spettacolo, tutto di canzoni, balli, scenette comiche, giochi di prestigio e « numeri » di esibizione strumentale costituì il modello per tutti i *minstrel shows* seguenti. Presto i « quattro grandi » ebbero soprannomi riferiti alle loro prestazioni nello spettacolo: Mr. Bones, Mr. Tambo, Mr. Interlocutor. E questi soprannomi rimasero poi tradizionali del « genere » e vennero via via applicati ad altri attori, ad altri cantanti. Così pure la frase d'apertura dello spettacolo dei *Virginia Minstrels:* « Gentlemen, be seated! » entrò nell'uso generale.

« Lo sviluppo del *minstrel show* dopo i *Virginia Minstrels* fu più che altro una questione di aumento del numero degli attori e di arricchimento di scene e costumi. Così al basso impegnato in principio a cantare da solo pezzi come *Rocked In The Cradle Of The Deep* si sostituì un coro...

« ... Così i *minstrel shows* divennero la più popolare forma di spettacolo musicale d'America creando non soltanto una formula felicissima di *vaudeville,* ma anche tutta una tradizione di eccellenti attori. Ricordiamo, nei cento anni del *minstrel show*: Harrigan & Hart, i Cohans, Montgomery & Stone, Weber & Fields, Denman Thompson, Patrick S. Gilmore, Nat Goodwin, Joseph Cawthorn, Raymond Hitchcock, Francis Wilson, Chauncey Olcott, Willie Collier, Frank Tinney, Al Jolson, Eddie Cantor, ecc....

« ... I successori diretti dei *Virginia Minstrels* furono i *Kentucky Minstrels,* un gruppo di cinque uomini. Poi vennero i *Ring & Parker Minstrels* e i *Congo Melodists,* divenuti poi *Buckley's New Orleans Serenaders.* ... Un posto preminente nella storia del *minstrel show* venne ad occupare quindi Edwin P. Christy (e i suoi *Christy Minstrels*) per merito soprattutto di Stephen C. Foster che scrisse per lui alcune delle sue canzoni più belle. (*Delle quali ancora si dovrà parlare più innanzi a proposito del ragtime*). Dapprima Christy ebbe una « compagnia » di sole quattro persone (con le quali debuttò ad Albany nei primi mesi del 1844), poi aumentò notevolmente l'organico. Con una « compagnia » assai numerosa si presentò, due anni più tardi, al *Mechanics' Hall* di New York (dove vi rimase, salvo poche interruzioni per « giri » negli Stati Uniti e in Europa) per oltre dieci anni... »

Possiamo per ora dire che i *blues shows* — cioè gli spettacoli con cantanti di *blues* — si inseriscono nella tradizione dei *minstrel shows* sostituendoli assai efficacemente presso un pubblico nuovo e diverso.

Già s'è ricordato, all'inizio di questo capitolo, che il primo *blues* fu inciso nel 1920 (1). Ma la pratica del *blues show* ha vent'anni di più, almeno. Nel 1902 già Gertrude « Ma » Rainey percorreva il Sud e il Middle-West con la sua compagnia di suonatori, e appena cinque o sei anni più tardi faceva la sua apparizione Bessie Smith.

Nata il 26 aprile 1886 a Columbus (Georgia) Gertrude « Ma » Rainey è giustamente considerata la prima e la più grande fra tutte le cantanti di *blues*

(1) Veramente la « Okeh » aveva intenzione di inserire nel suo catalogo alcune incisioni della grande *red hot mama* Sophie Tucker (l'interprete indimenticabile di *Some Of These Days*) ma vincoli di contratti, di priorità e di impegno, le impedirono di ottenere la Tucker anche per una sola seduta. Allora si ripiegò su una negra, su Mamie Smith appunto. E il disco fu pubblicato con molti dubbi e molte incertezze sulla sua fortuna. Ma i fatti smentirono dubbi e incertezze: in una settimana ne andarono vendute alcune migliaia di copie. Mamie Smith si arricchì a tal punto da potersi permettere una villa sull'Hudson più grande e più bella di quella illustre di Madame Walker. Quasi tutti i suoi dischi seguenti — per cinque o sei anni — non ebbero mai una vendita settimanale inferiore alle settemila copie! *Crazy Blues* di Mamie Smith segna veramente l'inizio di un'epoca nuova nella musica americana.

del periodo « classico ». Il suo debutto avvenne proprio in un *minstrel show* di negri, quando ancora era giovanissima e, si dice, piuttosto bella. Circa fra il 1898 e il 1900. A quindici anni sposò Mill « Pa » Rainey, musicista e attore comico, e assieme col marito organizzò quasi subito quei *Rabbit Foot Minstrels* che dovevano darle una vita movimentata e faticosa ma economicamente abbastanza sicura. Per quasi quarant'anni « Ma » Rainey portò il suo canto formidabile per *tabarins, saloons,* teatri e *cabarets* di venti Stati dell'Unione. È morta povera a Columbus, il 22 dicembre 1939.

I dischi di « Ma » Rainey — complessivamente un centinaio di facciate — furono incisi a New York e a Chicago dalla « Paramount ». Sono quasi tutti di incisione acustica, per questo possono parere inferiori, anche artisticamente, a quelli di incisione elettrica di Bessie Smith per la « Columbia ». Riferisce una leggenda che la « Paramount » ad un certo punto si decise a pubblicare dei dischi sulla cui etichetta era l'indicazione ben visibile: *electrically recorded.* Però tutto l'impianto elettrico non sarebbe consistito che in una lampadina per illuminare la sala!

Per merito di Gertrude « Ma » Rainey il *blues* ha trovato la via della sua definitiva sistemazione formale. Inoltre al gusto e allo spirito d'iniziativa della Rainey si deve l'arricchimento degli accompagnatori strumentali. Nessuno poi vorrà certo negare a questa *blues singer* la sensibilità più attenta e intelligente nella scelta dei musicisti con cui incidere. Basta ricordare i nomi di alcuni di suoi lontani compagni per rendersi subito conto di quanta strada abbiano poi fatto: Tommy Ladnier, Buster Bailey, Joe Smith, Charlie Green, Fletcher Henderson, Johnny Dodds...

La voce di « Ma » Rainey è meno potente, agressiva ed eccitante di quella di Bessie Smith; tuttavia il suo vibrato è assai più intenso e drammatico, più commossi e intimi i suoi « pianissimo », più ritmici e dinamici i suoi passaggi melodici. Soprattutto più scantato, violento, quasi plebeo e volgare il suo umorismo, fatto di giochi, più o meno sottili, di parole, e di esplosioni violente e incontenute costantemente sul limite dell'oscenità.

I suoi dischi sono troppo poco conosciuti, almeno qui da noi. Ed è un grande peccato, perchè il suo *See See Rider,* il suo *Misery Blues,* il suo *Shave 'Em Dry,* il suo *Levee Camp Moan,* il suo *Stack O'Lee Blues,* il suo *Jelly Bean Blues* sono capolavori non discutibili. E, soprattuto, emozioni indimenticabili.

Il primo nome che la memoria suggerisce dopo quello di Gertrude « Ma » Rainey è senza alcun dubbio quello di Bessie Smith. Se la Rainey fu definita *The Mother of the Blues* con tutte le ragioni, la Smith meritò in pieno il titolo di *The Empress of the Blues.*

Bessie Smith fu scoperta nel Tennessee da « Ma » Rainey e da lei avviata alla carriera del *blues show.* E Bessie Smith è la continuatrice ideale della gloria di « Ma » Rainey.

Nata verso il 1895 a Chattanooga, Tennessee, Bessie Smith fu infatti « scoperta » — quando ancora non aveva quindici anni — da Gertrude « Ma » Rainey e da lei convinta a dedicarsi professionalmente al *blues-show.* La prima « compagnia » di cui Bessie fece parte fu così quella dei *Rabbit Foot Minstrels* (con i quali appunto debuttò ad Atlanta), quindi passò con i *Pete Werley's Florida Cotton Blossoms,* infine costituì un complesso portante il suo nome. Tra il 1910 e il 1927 la Smith girò quasi tutti gli Stati, fermandosi soprattutto nel Sud, a presentare, sempre con eccezionale successo e considerevole fortuna

economica, i suoi spettacoli. Accanto a lei musicisti come Clarence Williams, Perry Bradford, Sidney Bechet e James P. Johnson. Nel 1923 incise il suo primo disco (per la *Columbia*, a New York): *Down Hearted Blues* e *Gulf Coast Blues*. Nei dieci anni seguenti apparvero con il suo nome centosessanta titoli, venduti tutti a milioni di copie. Nel 1923 sposò un poliziotto di Filadelfia, Jack Gee e comprò nella città della Dichiarazione d'Indipendenza una casa. Scrive Charles Edward Smith: « Visse a Filadelfia per molti anni, eccetto naturalmente i periodi di *tournée*, sia in giorni nei quali poteva spendere 32.000 dollari all'anno, come in quelli nei quali per vivere era costretta a suonare per pochi soldi nei *cabarets* del South Side » (1). Prese parte a molti *road shows*: nel 1929 *Midnight Steppers*, nel 1930 *Whoopee Girl* (con James Gee e Gertrude Sanders); per la *Warner Bross* girò un cortometraggio, *St. Louis Blues*. Sulla sua tragica fine — travolta da un'automobile nel 1937 e morta poi dissanguata (si dice per il rifiuto opposto al suo ricovero, perchè di colore, da diversi ospedali) — si sono ormai scritte troppe parole, inutilmente retoriche o sinceramente commosse, per dover ancora aggiungere qualcosa. Il che ci trattiene anche dalla tentazione davvero troppo forte di citare la pagina molto bella di Milton « Mezz » Mezzrow al proposito (2).

Della sua arte grandissima ben poco di non detto e ripetuto può ancora trovare qui posto. Citare delle sue incisioni? Impresa davvero ardua scegliere dieci, quindici o anche venti titoli fra centocinquanta capolavori.

Piuttosto è forse interessante qui notare come Bessie Smith, a differenza di « Ma » Rainey e di tante altre *blues singers* pur grandi e famose, abbia saputo dare una vita d'arte e un significato d'umanità sia agli autentici *blues* della tradizione popolare e semi-popolare che alle insulse o almeno equivoche canzoncine di *Tin Pan Alley*. Ascoltiamo *Black Water Blues* e poi subito *Alexander Ragtime Band*: ascoltando la voce intensa e profonda di Bessie potremmo mai sospettare che mentre il primo pezzo si apre, con eccezionale forza di drammatica rappresentazione, sul Mississippi che rotti gli argini si abbatte sui campi e sui villaggi travolgendo uomini, case, animali:

When it thunders and lightnings and the wind begins to blow,
And thousands of people ain't got no place to go...

il secondo non fa che ripetere, con insulsa giocondità:

Come on and hear
Come on and hear
Alexander's Ragtime Band.

Anzi si potrebbe affermare che la grandezza di Bessie Smith si stabilisce meglio ad di fuori dello schema classico del *blues*, in un genere particolare di *canzone-blues*, di sedici battute (anzichè di dodici) ottenuta (pressappoco) dalla sovrapposizione sulla formula tradizionale del *blues* di quella del *ragtime*. Sono di questa interessante e nuova categoria, per far solo i primi esempi che vengono alla memoria, *One And Two Blues, Lonesome Desert Blues, Nobody Knows You When You Are Down And Out, Young Woman's Blues, I Ain't Goin' To Play Second Fiddle*, ecc.

(1) C. E. Smith, F. Ramsey, C. P. Rogers e W. Russell, *The Jazz Record Book*, New York, 1942.

(2) Milton « Mezz » Mezzrow and Wolfe, *Really The Blues*, New York, 1946. *Ecco i blues* (trad. it.), Milano, 1949.

Ed ecco appunto il testo di *Young Woman's Blues*:

I'm a young woman an' ain't done runnin' round
Some people call me a hobo, some call me a bum
Nobody knows my name, nobody knows what I've done
I'm as good as any woman in our town
I ain't no high yellow, I'm a deep yellow brown
I ain't goin' marry, ain't goin' settle down
I goin' drink good moonshine an' run these brown down
See that long lonesome road — don't you know it's gotta end
And I'm a good woman an' I can get plenty men.

Un posto a parte nel repertorio di Bessie Smith occupano alcune interpretazioni *blues* di ballate popolari, bianche e negre. La più famosa fra tutte l'indimenticabile *Careless Love*, derivata da un *song* della Virginia. Raramente la musica, di tutti i tempi e di tutti i paesi, ha saputo offrire una realizzazione tanto alta e perfetta di unità narrativa, lirica e drammatica. Le parole sono amare e disperate:

Love, o love, o careless love,
You flood into my head like wine;
You wrecked the life of many a poor gal
And you left me fault this life of mine.

Love, o love, o careless love,
In your clutches of desire
You make me break many a true vow,
And you set my very soul on fire.

Love, o love, o careless love,
Night and day I weep and moan;
You brought the wrong man into this life of mine;
For my sin 'til judgment I will 'tone.

e la melodia è tragica e feroce, piena di scherno, senza pietà.

Come ricordare qui tutte le cantanti che fra il principio del secolo e il 1930 hanno fatto la fortuna e la gloria del *blues*? Decine e decine di donne eccezionali che hanno bruciato la loro esistenza in un gioco affascinante di musica e di alcool, di amore e di delinquenza, di sincero affetto familiare e di interiore tristezza. Donne che ancora vivono in qualche angolo dell'Unione, madri di famiglia e organizzatrici di prostitute, che sono morte in ricchezza e in miseria, in fama e nella dimenticanza, che ancora cantano nei teatri, nei locali, sui dischi: Maggie Jones, Edmonia Hall, Hociel Thomas, Virginia Liston, Clara Smith, Josephine Beatty, Eva Taylor, Ida Cox e tante, tante altre. Soltanto vogliamo qui chiudere con un ricordo particolare: a Berta « Chippie » Hill da poco anche lei tragicamente scomparsa, dopo la Rainey e la Smith la cantante più grande del *blues show*.

CAPITOLO VI

Ragtime e Barrelhouse piano

Con il nome di *The Nineties* si indicano, in America, quei dieci anni che dal 1890 vanno fino all'inizio del nuovo secolo. Ed è ormai nell'abitudine più generale attribuire a quel decennio, per molti aspetti davvero interessante e vivo, gli aggettivi più impropri e coloriti.

The Gay Nineties, The Naughty Nineties, The Mauve Nineties o magari *The Naive Nineties*: dieci anni che pur in un'apparenza di stravaganza e di libertà seppero prendersi molto sul serio, che, soprattutto, vollero ancora conservare quasi intatti, pur tra le continue tentazioni e le debolezze inevitabili, qul senso non sofisticato e non sentimentale (e neppure troppo « pittoresco ») della vita semplice che aveva fatto la grandezza degli *Elegant Eighties* e la forza dei *Simple Seventies*. Dieci anni che ancora credettero (o magari fecero soltanto finta di crederlo, ma allora davvero assai bene) che tutto l'amore si esprimesse e si esaurisse in un bacio (a cui il matrimonio doveva poi essere conseguenza inevitabile) ma incominciarono anche a dubitare che in un giro di valzer si potesse nascondere qualcosa oltre il semplice ed innocente piacere del ballo.

Per tutti i *Naive Nineties* la legge rimase la legge e la morale la morale, ma l'autorità delle madri cominciò ad essere scossa e le opinioni dei padri a venir poste in decorosa discussione. Fedeltà, infedeltà, delitto, uniforme, coraggio, onestà, fidanzata, onore furono tutte parole che si pronunciarono in un significato non troppo dissimile da quello di dieci o magari vent'anni prima. Ma i giovani si ritrovarono qualche volta, quasi senza accorgersene, a parlare di bene e di male.

Nel « candido decennio del '90 » si scrissero, si pubblicarono, si suonarono e si cantarono — in America — più canzoni che in tutto il passato. Ma di queste ben poche giunsero ad affermarsi davvero oltre la non difficile fortuna del momento. *The Naive Nineties* conobbero pochissime melodie degne di figurare accanto a quelle indimenticabili di Foster e di Bland. Alcune ancor oggi vengono suonate, ma troppo spesso per un gusto aperto di rievocazione di costume. Di rado quelle « romanze » non provocano il sorriso; con ancor meno frequenza si fanno ascoltare in assoluta serietà.

Le canzoni del « decennio del '90 » non furono, in America, troppo realistiche. Qualcuno anzi ha voluto ritrovare proprio in quelle melodie l'inizio della *ballad* sentimentale, ingenua e banale. Tuttavia, anche se non sempre per merito loro, giunsero a rispecchiare assai bene certi fatti della vita reale: rapporti umani ed avventure sociali.

Del resto difficile sarebbe stato il contrario in giorni carichi di tante avventurose notizie e di imprevedibili novità: la giornalista Nelly Bly compie il giro del mondo in appena 72 giorni... le biciclette lasciano le gomme piene e acquistano i pneumatici: escono dai giardini e dalle piste per le vie delle città... James J. Corbett conquista a John L. Sullivan il titolo mondiale di pugilato dei pesi massimi.. poi lo perde con Bob Fitzsimmons... il quale è a sua volta battuto da Jim Jefferson... alla Casa Bianca democratici e repubblicani si succedono alla presidenza: Benjamin Harrison, Grovel Cleveland, William McKinley... le Figlie della Rivoluzione fondano la loro associazio-

ne... Henry Ford lancia sul mercato la sua prima automobile... Steve Brodie si getta a capofitto dal ponte di Brooklin... a Chicago, durante uno sciopero gli operai si scontrano con la polizia: morti e feriti per la gloria del Primo Maggio... la Coxey's Army marcia su Washington e risolve in operetta la sua breve esistenza guerriera... nel Klondike alcuni pionieri scoprono l'oro... Teddy Roosevelt caccia gli spagnoli da San Juan Hill al canto di *A Hot Time in The Old Town Tonight*... James Naismith inventa il gioco del *basket-ball*... Sir Thomas Lipton tenta, senza successo, il « passaggio a nord-ovest » con il suo yacht... il sindaco di Chicago, Carter Harrison, è ucciso a rivoltellate da un candidato respinto del *Corporation Counsel*... la signora Hetty Green viene definita dai giornali « la sola persona al mondo capace di sostituire Parlamento e Senato nel governo di un impero » per la sua ricchezza, la sua avarizia e la sua volontà di litigare... la figlia del milionario W. K. Vanderbilt sposa il Duca di Marlborough con una cerimonia indimentibile...

Le canzoni di successo del « decennio del '90 » portano poche firme: Paul Dresser, Charles K. Harris, Gussie L. Davis, Charles Graham, Monroe H. Rosenfeld, Felix McGlennon, Harry Dacre... Ciò a ragione soprattutto di una grande novità organizzativa che giunse in quei giorni ad animare sì di concorrenza ed emulazione i prima tranquilli ed assolutamente spontanei *musical business*, ma pure a stabilire di conseguenza immediata e inevitabile i monopoli, gli imbrogli, la corruzione: il *plugging*: il lancio pubblicitario in grande stile, diremmo noi.

Ma non sono certo queste « romanze » più o meno felici e fortunate (neppure la bella e non dimenticata *My Gal Sal*) che in quest'occasione ci riguardano direttamente, anche se formano lo sfondo indispensabile a tutto il discorso. Infatti la musica di cui si deve ora parlare giunge alla popolarità e al successo proprio con quelle « romanze »: le sue origini, tuttavia, si son mosse da lontano e per altra via è andato il suo sviluppo non sofisticato.

Della vita « ufficiale » della musica americana del « decennio del '90 » ci riguardano ora alcune date e diversi fatti. Innanzi tutto la pubblicazione, nel 1895, di *Rastus On Parade*, fortunata « canzone ballabile » che meritò al suo autore, Kerry Mills, il titolo non del tutto immeritato di « *creator of the cake-walk* ». A fianco del suo nome entrarono nella cronaca (e magari nella storia) quelli di due danzatori, l'oriundo napoletano Dave Genaro e la moglie Ray Bailey: a questa coppia si deve la prima pubblica presentazione del nuovo ballo a New York.

Due anni dopo dobbiamo registrare un nuovo clamoroso successo di Mills: *At A Georgia Camp-Meeting;* questa allegra e scantata canzone fu accolta, al suo apparire, con inimmaginabile entusiasmo e divenne quasi subito il simbolo medesimo del nuovo fortunatissimo ballo. *At A Georgia Camp-Meeting* rappresentò per il *cake-walk* ciò che *Il Danubio blu* fu per il valzer e *Yes Sir That's My Baby* per il *charleston*.

Sia *Rastus On Parade* che *At A Georgia Camp-Meeting* (come altri « successi » minori dello stesso genere di quel periodo) ci si accorge subito che fondano il loro ritmo acceso e dinamico su autentiche figure di *ragtime*. Ed infatti la comparsa del vero *ragtime* sulle scene di Broadway segue immediatamente la fortunata affermazione del *cake-walk*. Ben Harney è generalmente considerato il padrino dell'eccezionale avvenimento. Non per nulla l'iscrizione

della sua tomba reca ben chiaro: « In memoria del mio amato marito - Ben R. Harney - creatore del ragtime - nato il 6 marzo 1871 - morto il 1 marzo 1938 ».

Questo Ben Harney fu un autore di canzoni, ma anche un ottimo pianista. I suoi concerti al *Tony Pastor's* di New York furono un grande avvenimento « artistico » della stagione 1896.

Ben Harney era dell'opinione che il *ragtime* non fosse affatto un particolare genere di musica, con una propria storia, un proprio indirizzo, un proprio stile e, soprattutto, un proprio repertorio, ma più semplicemente un « modo » particolare di suonare sul pianoforte qualsiasi musica. I programmi dei suoi concerti sono di brillantissima eclетticità: molti pezzi originali (« da concerto »), temi autenticamente popolari (negri e bianchi, antichi e moderni) adattamenti « sincopati » di vecchi inni religiosi (ad esempio il famoso *Old Hundred* dei Padri Pellegrini), di lontane ballate scozzesi, irlandesi e inglesi (ad esempio *Annie Laurie*), di pagine « dotte » (come la *Melodia in Fa* di Rubinstein, l'*Intermezzo* dalla *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, la *Danza* dal *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn). Questi pezzi « tradizionali » e « dotti » Ben Harney era solito eseguirli in un modo insolito e curioso: prima nella versione originale o « ufficiale », quindi in quella « sincopata ».

A lui si debbono — oltre il primo « metodo » per suonare *ragtime* che mai sia stato pubblicato: *Ragtime Instructor* (pub. da Witmarks, 1897) (1) — molte belle e illustri melodie *rag*: *Mister Johnson Turn Me Loose* (1896), *You've Been a Good Old Wagon* (1896), *I Love My Little Honey* (1897), *The Cakewalk In The Sky* (1899), *If You Got Any Sense You'll Go, The Black Man's Kissing Bug*, ecc.

Non sarebbe certo facile delineare, anche sommariamente, la fortuna newyorkese del *ragtime*. E poi anche uno sforzo di questo genere non avrebbe gran che di significato alla fine del nostro discorso: un elenco di nomi famosi e sconosciuti (musicisti, attori, pianisti, cantanti, ballerini, impresari...) e di canzoni più o meno dimenticate. È forse sufficiente, per superficiale gusto documentario, ricordare qualche « pioniere » del *ragtime* e del *cake-walk* sulle scene di Broadway: Mary Irwin la bella e brava attrice e cantante di *vaudeville* che portò al successo più strepitoso *Bully* (canzone di autore ignoto, assai simile nella melodia al popolare *Old Dan Tucker*) e *Mister Johnson, Turn Me Loose;* Mama Lou, cantante e ballerina dagli atteggiamenti audaci e provocanti, che legò il suo nome alla fortuna di *A Hot Time In The Old Town Tonight*; Babe Connors (*partner* di Mama Lou); Barney Fagan e la sua compagnia di *vaudeville* e *burlesque* (che presentò molte interessanti novità: *My Gal Is A Hig Born Lady, Decollette,* ecc.); infine il negro Ernest Hogan, attore e cantante, autore e interprete di un famoso *ragtime*: *All Coons Look Alike To Me,* ecc.

Il successo « ufficiale » del *ragtime* coincide però con la fine del vero *ragtime* popolare che soltanto riesce a sopravvivere nella pigrizia provinciale e nell'isolamento delle campagne, lontano dalle grandi città, dai teatri, dalle compagnie di *vaudeville,* dagli spettacoli di *burlesque,* dai *piano contests* che

(1) Diversi altri metodi seguirono a questo. Ricordiamo soprattutto quello di Scott Joplin, *School of Ragtime* (1908).

pur, tutti assieme, con tributi diversi e lontani, gli avevano dato vita. Dieci o quindici o anche venti anni innanzi.

Già s'è parlato, al capitolo precedente, del *minstrel show* e delle *Ethiopian Melodies* e si sono indicati là, se pur sommariamente, le caratteristiche e la linea di sviluppo di questo particolare e interessante genere di spettacolo, di queste curiose e spesso belle « romanze negre ». Qui si vuol soltanto ricordare come proprio dai *minstrel shows* e dai *coon songs* il *ragtime* si sia mosso e abbia assunto forma e significato. Infatti pensiamo un momento all'impianto musicale di tanti classici pezzi del repertorio dei *minstrels*, pensiamo cioè alla produzione migliore di Foster — da *Oh Susanna!* a *De Campotwn Races*, da *Angelina Baker* a *Ring De Banjo* — di Bland — *Carry Me Back To Old Virginny, Golden Slippers, Tapioca*, ecc. — di Dan Emmet — *Dixie, Old Dan Tucker* — di Cool White — *Lubly Fan* — di Bob Farrell — *Old Zip Coon* (*Turkey In The Straw*) — di S. S. Steele — *Walk Jaw-bone*, ecc. E subito vediamo come tutti già rivelino con evidenza molte caratteristiche apertamente *rag*: il ritmo fortemente sincopato prima di tutto.

Dall'esaurimento, per inevitabilità sociale e storica, del *minstrel show* derivarono molte forme di spettacolo. Possiamo anzi affermare che tutti i generi e tutte le forme principali dello spettacolo « leggero » americano del nostro secolo — e non soltanto la rivista, il *vaudeville* e il *burlesque*, ma pure la tanto importante e originale *musical comedy* — escono dall'esperienza dei *minstrels*. Così il *blues show* a cui già s'è accennato, così il *ragtime*.

La gloria del *ragtime* — del vero *ragtime* — poggia su diversi nomi illustri di musicisti e pianisti. Primi fra tutti Scott Joplin, James Scott, Joseph Lamb, Eubie Blake, Tony Jackson, Luckey Roberts, Percy Wenrich, ecc.

Soprattutto Scott Joplin va riguardato con attenzione e con rispetto. A lui infatti si debbono (scritti fra il 1890 e il 1920 circa) quasi tutti i « classici » dello stile, da *Maple Leaf Rag* (1899) a *Original Rags* (1897), da *The Cascades* (1904) a *Magnetic Rag* (1914), da *Weeping Willow Rag* (1903) a *Stoptime Rag* (1910); un volume didattico, *School Of Ragtime* (1908) e, ciò che più sembra interessante, due *ragtime-operas* — *A Guest Of Honor* (1903) e *Treemonisha* (1911). La prima fu rappresentata a St. Louis ma ebbe un successo limitatissimo, tanto che Joplin non pubblicò mai la partitura. E neppure si conoscono repliche. Ben diversa invece la fortuna di *Treemonisha. Opera in three acts, words and music by Scott Joplin, story fictious*, avverte il frontespizio. La « prima » fu ad Harlem nel 1915. Scrive al proposito Rudi Blesh (1).

« *Treemonisha* è formata da ventisette « numeri » musicali, compresa una *ouverture* e un *preludio* al terzo atto... Come i racconti dello zio Remo, *Treemonisha* è una favola. Protagonista è la razza negra e l'affermazione che l'uomo di colore può diventare come tutti gli altri americani eliminando nell'istruzione la superstizione e l'ignoranza ed incominciando ad esercitare i propri diritti... A differenza del precedente *A Guest Of Honor, Treemonisha* non è definita *ragtime-opera*. Infatti in questo suo nuovo lavoro Joplin cerca di innalzare e il *ragtime* e l'altra musica popolare in forme di maggior dignità. È difficile immaginare l'effetto drammatico di *Treemonisha*, tuttavia la partitura rivela momenti molto belli... Se il film *Verdi pascoli* ha voluto rappresentare un

(2) *They All Played Ragtime*, New York, 1950.

paradiso per la gente di colore, con un Dio negro, *Treemonisha* evoca un Paradiso terrestre per negri... ».

Lo stile pianistico di Scott Joplin ci è stato tramandato, quasi una reliquia, dai pochi rulli di pianola che portano la sua firma, scritta con tutti gli eleganti svolazzi di una deliziosa calligrafia spenceriana. Da quel poco che essi ci permettono di giudicare bisogna convenire che Joplin, come attestano i cronisti dell'epoca e ricordano quanti ebbero la ventura di ascoltarlo, è stato un grande pianista: limpido, preciso, inumano, astratto. Tutte le doti migliori del perfetto *ragtimer.*

Proprio muovendo dall'imitazione di Scott Joplin — e degli altri « maestri » prima ricordati — i vari Fagan e Hogan hanno elaborato i loro *ragtimes* e i loro *cake-walks* per gli applausi di Broadway. Ma Scott Joplin, pur nel suo grande continuo successo, preferì il pubblico veramente popolare a St. Louis, di Memphis, di Sedalia. Certo anche visse e lavorò a New York (stabilmente dopo il suo secondo matrimonio, nel 1909) ma fu nel Middle West che fondò la sua fortuna e stabilì più solido il suo ricordo.

A fianco del vero *ragtime* — nella sua doppia espressione « popolare » (Joplin) ed « ufficiale » (Fagan) — troviamo due altri « stili » pianistici abbastanza strettamente imparentati: il *barrelhouse piano* ed un terzo stile che, non essendo ancora stato etichettato nonostante sia perfettamente individuabile, chiameremo per comodità: *saloon piano,* in considerazione dell'ambiente in cui prosperò.

La distinzione fra *ragtime, barrelhouse piano* e *saloon piano* — tenendo anche presente la notevolissima confusione che nella critica americana esiste a questo proposito — potrà sembrare a molti voluta, artificiosa ed arbitraria. Ed infatti sarà inevitabile via via cadere in questi difetti. Tuttavia delle differenze stilistiche e storiche innegabilmente esistono, anche se in tutti i casi intermedi (che sono forse i più) le tracce di divisione spariscono o divengono troppo incerte. Volendo ridurre a semplice schema possiamo dire che il *ragtime* fu un fatto prima di tutto spettacolare, derivato dalla tradizione dei *minstrel shows,* elaborato assieme da bianchi e da negri mossi su basi « dotte », « educate », « colte » quasi. Il *ragtime* fu, cioè, un certo modo « sincopato » di suonare canzoni di successo, ballabili di moda, vecchi canti popolari, motivi « dotti ». Uno stile della « musica leggera » americana. Il *saloon piano,* invece, ha un sapore tutto popolare, incolto, barbaro, volgare. È uno stile quasi esclusivamente bianco, nato nel West appena colonizzato dallo svolgimento pianistico delle ballate *cow boys* e delle sfrenate dinamiche *square-dances.* Se un *ragtime* di Scott Joplin subito ci ricorda l'incantata « buona società » dell'America fine secolo — la prima fortuna di Broadway, del Waldorf-Astoria, di Coney Island, la nascita del *roof-garden,* e del casinò — un'esibizione di un pianista *western* ci rievoca immediatamente il *saloon* (San Antonio? Laredo? Tucson? Dodge City?) fumoso e rumoroso, la bottiglia del whiskey che corre sul lucido tavolo di rovere, le *enterteiners* scollate in abiti sgargianti, i giocatori di professione seri e dignitosi e poi il pianista instancabile: birra sul piano, stecco in bocca, visiera verde, bretelle colorate... Nel *saloon piano,* su un ritmo più duro, aggressivo, saltellante, inumano — preso in prestito anche ai negri — continua la leggenda della *western balladry:* quei pianisti in maniche di camicia ripetono, in mezzo al fumo, all'alcool, alle donne e ai colpi di ca-

rabina, la storia indimenticabile di Jesse James, di Billy The Kid, di Wild Bill Hitchcock, di Dave Crockett, di Casey Jones, fuori legge e *frontier marshalls*, pionieri e imbroglioni, eroi e farabutti...

Il *barrelhouse piano* è invece uno stile tipicamente e profondamente negro, il più vicino al *blues*, il più vicino quindi al jazz. Ed anzi quasi tutte le pagine migliori di questo genere si possono, con tutta tranquillità, scrivere sul gran registro della musica di New Orleans. Del Middle-West il *ragtime* (poi trapiantato a New York e sulle coste atlantiche), del West il *saloon piano*, del Sud il *barrelhouse piano*.

Qualcuno ha voluto così definire, con sufficiente precisione e sicura genialità, il *barrelhouse piano*: un *ragtime* suonato da un negro che non vuole e non può dimenticare il *blues*. L'impianto del *barrelhouse piano* è infatti (a differenza del *ragtime*) più spesso su strofe di dodici battute che di sedici. Inoltre tutto il significato appare spostato in termini di più diretta ed umana partecipazione: nel *barrelhouse piano* il ricordo evidente del blues trasporta la naturale inevitabile meccanicità del *ragtime* in forme più calde, morbide, umane, personali. Il *barrelhouse piano* non è astratto, non è staccato e non è asociale. Al contrario, quasi quanto il vero *blues* (e la sua trasposizione pianistica più diretta, il cosiddetto *boogie-woogie*), è concreto, commosso, di vivo interesse sociale. Pensiamo un momento ai « maestri » del *barrelhouse piano*, a Jelly-Roll Morton prima di tutti, e poi a James P. Johnson, a « Fats » Walter, a Frank Melrose (un bianco), alla prima Mary Lou Williams... Confrontiamo i loro dischi con quelli di Scott Joplin, di James Scott, con quelli dei veri pianisti di *ragtime* cioè. La distanza si stabilisce immediata e non discutibile. Dalla parte di Jelly-Roll Morton non ci sono soltanto i *minstrel shows*, o le *square dances* o i *vaudevilles*, o i *burlesques*, o Broadway, o le ballate... anche tutto questo, naturalmente, ma anche la storia mitica del popolo negro condotto schiavo, la sua incontenibile rivolta, il suo progresso costante, le ballate, i *blues*, gli *spirituals*, le canzoni creole, le melodie spagnole, i battelli sul fiume, le parate stradali, le persecuzioni razziali, i linciaggi, i riti *voodoo*, le luci rosse di Storyville, il lavoro nelle *farms* di Stato, le *chain-gangs*, il ricordo delle piantagioni, la disillusione dell'Emancipazione, i quartieri « riservati »... in una parola il cammino di lavoro, di vizio, di gioia, di dolore, di speranza e di disperazione della gente di colore.

Se il *ragtime* si spegne nelle luci multicolori delle ribalte di Broadway, nelle danze provocanti di Mama Lou, nella voce stridula di Babe Connors, nelle mistificazioni di Barney Fagan (e al suo funerale risuoneranno i versi insulsi: « Venite tutti qua, venite tutti qua, ad ascoltare la banda ragtime di Alessandro... ») — proprio come il *minsterl show* esala l'ultimo respiro dando la voce di Al Jolson al cinematografo ancora silenzioso — e se il *saloon piano* soltanto riesce a sopravvivere — arrivate le *jepps* a rincorrere con cappi meccanici le mandrie di buoi — nella retorica del film western — il *barrelhouse piano* continua a vivere nel jazz, accanto al *blues*. A vivere sulla sua gloria passata ma soprattutto sulla sua forza insostituibile.

Traduzioni

Pag. 54
Hey, Rufus, hey ragazzo / In quale parte del mondo sei stato tutto questo tempo? / Hey amico, hey ragazzo.
Bene, sono stato nella giungla / Ma non voglio tornarci mai più.

Pag. 54
Ohhh, brutti giorni si preparano da queste parti / Io mi metto in cammino / Me ne vado e ti lascio / Se qui le cose non si mettono meglio / Mi metto in cammino e me ne vado / Se qui le cose non si mettono meglio / Se qui le cose non si mettono meglio / Mi metto in cammino e me ne vado.

Pag. 55
La mamma è andata a comprargli un cagnetto / Per metterglielo in grembo quando esce di casa / Salta cavallino, bop, bop / Mettiti a dormire e non piangere più / La mamma è andata a comprarti una torta di mele / Salta cavallino, hop, bop.

Pag. 56
La ragione per cui lavoro tanto / Signore, è che mi danno focacce / e caffè forte.
La ragione per cui voglio tanto bene al mio capo squadra / È che gli chiedo un dollaro / Signore, e lui me ne dà quattro.
La ragione per cui amo Boleen / È che mi guarda la casa / E me la tiene pulita.
La ragione per cui mi piace tanto Roberta / È che lei agita la gelatina / Proprio come rotola il mattarello.

Pag. 57
Oh, Signore / Spara la mia pistola / Nel cuore della città / Signore, il gran capo ha gridato / « Non sbattermi giù ».
Oh, Signore / Da che parte se n'è andata / La povera ragazza? / « È scappata correndo / È tutto quello che so ».
Oh, Signore / Da che parte scorre il Fiume Rosso? / « Signore, esso scorre da est a ovest / Come il sole che sorge ».
Oh, Signore / In tutto il mazzo / Mi piacciono due carte / Il fante di denari, Signore / E l'asso di bastoni.
Oh, Signore / Mi sono fermato qui per giocare / Soltanto ancora una partita / Signore, il fante di denari / È rimasto nella mia mano.

Pag. 58
Oh, signore, Black Betty / Bam-ba-lamb / Oh, Signore, Black Betty / Bam-ba-lamb / Black Betty ha avuto un figlio / Bam-ba-lamb / Black Betty ha avuto un figlio / Bam-ba-lamb.
Oh, Signore, Black Betty / Bam-ba-lamb / Oh, Signore, Black Betty / Bam-ba-lamb / Il figlio è del capo squadra / Bam-ba-lamb / Il figlio è del capo squadra / Bam-ba-lamb.

Pag. 59
Laggiù verso / La California / Dove il vecchio Stewball / È nato / Tutti i fantini / Di quelle parti / Dicono che correva / Come un uragano / Come un uragano, gente / Come un uragano.

Pag. 60
Se volete sentire il vecchio cane Rattler lamentarsi / Cuccia, Rattler, cuccia / Mettetelo sulla pista di un negro che scappa / Cuccia, Rattler, cuccia.
Credetemi, c'era un negro che scappava / Cuccia, Rattler, cuccia / Veniva giù diritto attraverso quel campo di grano / Cuccia, Rattler, cuccia.
Poi tagliò fuori attorno a quel vecchio tronco abbattuto / Cuccia, Rattler, cuccia / Veniva giù diritto attraverso quel campo di grano / Cuccia, Rattler, cuccia.

Pag. 62

Si sono alfine spezzate le catene della schiavitù / Spezzate infine, spezzate / Si sono alfine spezzate le catene della schiavitù / Pregberò il Signore fino alla morte.
Non più viaggi faticosi / Poichè Gesù m'ha fatto libero / Non più infami mercati / Poicbè egli m'ba dato la libertà.

Pag. 63

Roccia del Tempo, apriti per me / Lascia che mi rifugi in Te; / Lascia l'Acqua nel Sangue / Dalla sponda del Tuo nome che scorre, / Sii del peccato il doppio rimedio, / Lavami dalla sua colpa e dai suo peso.

Pag. 64/a

Dove sono i fanciulli ebrei? / Salvi nella Terra Promessa / Nonostante le fiamme / della fornace / Dio, mentre si trovavano in pericolo / Con amore e misericordia li trasse fuori / Salvi nella Terra Promessa.
Dove sono i Dodici Apostoli? / Salvi nella Terra Promessa / Attraversarono le fiamme ardenti / Fidando nel grande Messia / La santa grazia li sollevò in alto / Salvi nella Terra Promessa.

Pag. 64/b

Ho preso il testo per la mia predica d'oggi dal Vangelo di Matteo, capo settimo, versetto tredicesimo, là dove dice: « Entrate per la porta stretta, poicbè larga è la porta e spaziosa la via che mena alla perdizione e molti son quelli cbe entrano per essa ». Questo treno è l'Espresso del Diamante Nero, il diretto per l'Inferno: il peccato sta alla macchina, il piacere illumina la strada, il diavolo fa da capo-treno. Ecco vedo l'Espresso del Diamante Nero che parte, cbe parte per l'Inferno. La campana suona a raccolta. Il diavolo grida: « Tutti in carrozza ». Ecco: la prima stazione, è la Città dell'Ubriachezza. Fermate il treno che tutti gli ubriaconi vi possano salire! Ho qui una gran folla cbe ha bevuto whisky, e altri hanno bevuto gin, altri ancora sono pieni di grappa e quegli ultimi là in fondo non stanno in piedi per colpa del cognac. Avanti ubriaconi, tutti dovete finire all'Inferno sull'Espresso del Diamante Nero. Ecco, il treno riparte. Prossima stazione: la Città della Bugia. Fermate qua! Lasciate salire tutti questi bugiardi! Ne ho un bel po' di mentitori qua attorno: bugiardi per una ragione o senza una ragione, bugiardi di professione, bugiardi sfacciati, bugiardi malvagi... piccoli bugiardi e grandi bugiardi. Bugiardi cbe si mettono a letto mentendo e mentendo si alzano al mattino... bugiardi che mentono tutto il giorno, a voi e a me. Un gran mucchio di bugiardi: ma tutti dovete salire sull'Espresso del Diamante Nero che corre verso l'Inferno. Ecco la prossima stazione...
Tutti i miei peccati / Saranno rimessi / Bene, tutti i miei peccati saranno rimessi / Bene tutti i miei peccati / Gloria e alleluia al Suo nome / Tutti i miei peccati saranno rimessi...
Figli, non siete contenti di essere partiti da molto tempo? Io sono contento di essere partito da molto tempo. Amen.

Pag. 66

Oh, lo frustarono sulla collina, sulla collina, sulla collina / Oh, io frustarono sulla collina e non disse parola di lamento / Ob, lo frustarono sulla collina e non disse parola di lamento / Abbandonò giù il capo e pianse.

Pag. 67

Questa è la storia di Riley... Essi avevano a quei tempi dei mastini... Il sorvegliante aveva un negro cbe si chiamava Riley, era il migliore e il peggiore di tutti... Cercava in ogni modo di prendersi da solo la via della libertà. Quando capirono cbe non sarebbero riusciti a prenderlo gli misero i mastini alle calcagne e incominciarono a parlare di lui...
Il vecchio Riley camminò nell'acqua / In quei lunghi caldi giorni d'estate.
Il vecchio Riley se n'è andato / In quei lunghi caldi giorni d'estate.
Ora essi stanno chiamando i mastini...
Riley arrivò come un tacchino attraverso il campo di grano / Cuccia, Rattler, cuccia.
Il vecchio cane Rattier venne appena suonai il mio corno / Cuccia, Rattler, cuccia.
Il vecchio Riley camminò nell'acqua / In quei lunghi caldi giorni d'estate.

Pag. 68

Quand'ero ragazzino / Mia madre mi dondolava nella culla / In quella nostra casa in mezzo alla vecchia piantagione.
Quando il cotone marciva negli stai / Non ne ricavavamo davvero molto / In quella nostra casa in mezzo alla piantagione.

Fu giù in Louisiana / Appena a un miglio da Texarkana / In quella nostra casa in mezzo alla vecchia piantagione.

Pag. 69/a

John Henry era un ragazzino / Seduto sulle ginocchia di sua madre / disse: « Il grande tunnel della C. & O. / mi porterà alla morte / Signore, Signore / Mi porterà alla morte ».

Pag. 69/b

Vado verso la frontiera dell'Alabama / Vado verso la frontiera dell'Alabama / Sicuro proprio come il treno che oggi va verso l'est / Gran Dio Onnipotente, ragazza / Vado verso la frontiera dell'Alabama.

Perchè non è come me? / Perchè non è come me? / Bevi il tuo whiskey ad alta tensione / E lasciati andare alla cocaina / Gran Dio Onnipotente, ragazza / E lasciati andare alla cocaina.

Pag. 70

Ho delle capre / Ho delle pecore / Ho dei maiali / Ho delle mucche / Ho dei cavalli / Ho tutti gli animali della terra.

Mi sono burlato di te / Ho del ferro / Ho tutti lingotti di ferro.

La linea per Rock Island / È proprio una gran bella linea / La linea per Rock Island / È l'ideale per viaggiarci su.

Gesù è morto per salvare l'anima nostra / Gloria a Dio, noi gli corriamo incontro in treno.

Pag. 71

Bene, vi tirate su al mattino / Al suono ding-dong della campana / E in fila andate a mangiare / Ed è sempre la stessa porcheria / Bene, se siete a tavola / Davanti coltello, forchetta e la padella / E trovate da ridire / Subito siete nei guai col sorvegliante.

Lasciate che l'espresso di mezzanotte getti le sue luci su di noi / Lasciate che l'espresso di mezzanotte getti le sue luci tanto attese su di noi.

Bene, gallette sul tavolo / Dure come sassi / Se cerchi di trangugiarle / Mandi certo in pezzi il tuo cuore di galeotto / « M'ha scritto una lettera mia sorella » / « Mia madre mi ha mandato una cartolina » / Se proprio vuoi venirci a vedere / Ne hai da fare di strada in treno.

Pag. 80

Fui prima in Main Street / Ed ero partito giù da Beal / Cercando da ogni parte una bella ragazza / Che si chiama Lucille / Se n'è andata nel Kansas / Se n'è andata a Kansas City / Dove c'è gente che non la può capire / Volevo dirti una cosa, bellezza / Una cosa che non avrei dovuto dirti / Che non bisogna mai lasciare che una donna si convinca di amarti in eterno / Dille tesoro / Dille bellezza / Poi prendi al volo le bistecche quando passano.

Pag. 81

Questa è una ballata su Blind Lemon. Blind Lemon ed io lo girammo assieme per quasi diciotto anni dalle parti di Dallas, Texas. Era cieco ed io ero quello che lo portava in giro. Quando si arrivava in un posto tranquillo ci si sedeva e si cominciava a discorrere.

Ragazza, era cieco / Blind Lemon, ragazza / Era cieco.

Pag. 87/a

Sono una ragazza e non mi stanco di andare in giro / Chi mi chiama vagabonda e chi fannullona / Nessuno sa il mio nome, nessuno sa che cosa ho fatto / Valgo quanto ogni altra donna della tua città / Non sono una negra chiara, sono ben scura / Non voglio sposarmi, non voglio metter su casa / Mi piace il buon whiskey e scacciare la malinconia / Guarda questa strada solitaria / non sai se ha una fine / Sono una donna in gamba e posso avere tutti gli uomini che voglio.

Pag. 87/b

Amore, o amore, o amore senza affetto / Mi vai alla testa come il vino / Hai portato alla rovina tante povere ragazze / E getti nella colpa questa mia vita.

Amore, o amore, o amore senza affetto / Nella tua stretta di desiderio / Mi fai infrangere tanti giuramenti sinceri / E metti in fiamme l'anima mia.

Amore, o amore, o amore senza affetto / Notte e giorno piango e mi lamento / Hai messo sulla mia via un uomo malvagio / Per il mio peccato soffrirò fino al giorno del giudizio.

Duke Ellington

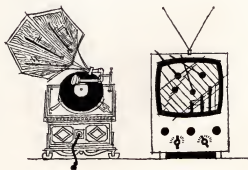
Billy Strayhorn

Barney Bigard

Jimmy Hamilton

L'orchestra di Duke Ellington nel 1948.

Dai tempi di New Orleans alla seconda guerra mondiale

a cura di GIAN CARLO TESTONI

CAPITOLO I

New Orleans

I limiti imposti alla nostra narrazione non ci consentono di dilungarci sui precedenti storici del jazz. Ma riteniamo che qualche cenno basterà per rievocare l'atmosfera caratteristica in cui questa musica sorse.

Com'è noto, la Compagnia del Mississippi cominciò a sbarcare in Luisiana i primi schiavi negri, incettati in Africa, verso il 1712. La Luisiana apparteneva allora alla Francia; e fu da questa ceduta agli Stati Uniti d'America solo nel 1802 da Napoleone (per 60 milioni).

Fino al 1773 l'Inghilterra fu padrona di gran parte di quelli che poi divennero gli Stati Uniti d'America. I coloni europei che avevano iniziato la tratta dei negri per avere una mano d'opera più robusta degli indiani per le piantagioni di cotone, trattarono diversamente i loro schiavi. Il puritanesimo anglosassone, più rigido, non permise lo sviluppo di quella musica folkloristica che costituiva per i poveri negri un sollievo e un conforto più ancora che un diletto, un ricordo lirico, trasfigurato da un'arte primitiva, di una passata vita felice sotto un più libero cielo.

È nella francese Luisiana, e soprattutto a New Orleans, la città del Delta, centro di traffici fluviali e sbocco del Mississippi, che i canti originari negri, mescolati ad altre melopee, influenzati da altri ritmi, come meglio vedremo in seguito, presero poi a poco a poco la forma e trovarono i mezzi d'espressione di quella che fu la prima musica di jazz.

È interessante la rievocazione delle feste danzanti degli schiavi di New Orleans della famosa Congo Square (Piazza del Congo) vivacemente dipinta da Herbert Asbury. (*The French Quarter*, pag. 240 e segg.).

« Quando gli schiavi cominciarono ad usare la località per ballare, l'intera area era popolarmente nota come « Piazza dei negri », e più tardi come la « Pianura del Congo »; e la piazza stessa alla quale furono confinati gli schiavi quando la « Pianura » fu divisa in lotti da costruzione fu chiamata « Congo Square » (Piazza del Congo), ed è ancora nota così fra i negri di New Orleans.

« Gli schiavi per solito cominciavano a radunarsi in Congo Square circa un'ora prima del tempo fissato per la danza, gli uomini pavoneggiandosi fieramente nelle livree dei loro padroni, e le donne in calicò variopinti con vistosi scialli di madras legati intorno ai capelli a formare quella popolare acconciatura che i creoli chiamano « tignon »; con loro erano i loro bambini in stracci indescrivibili ravvivati da piume colorate o da pezzetti di gaio nastro. Ai mar-

gini esterni della folla rumoreggiante erano i venditori ambulanti di rinfreschi. Taluni con grandi vassoi appesi intorno al collo ed altri con tavoli di fortuna riparati dal sole mediante tendaggi di cotone, offrivano birra di ginepro, noccioline, limonate e piccole paste chiamate « ombelico di mulatto ».

« A un segnale dato da un poliziotto, gli schiavi si radunavano nel centro della piazza al suono di due enormi ossa di bue su di un recipiente dal quale era stato ottenuto una specie di tamburo o di tamburetto chiamato Bamboula. Come i ballerini occupavano i loro posti, il rumore si trasformava in un costante tambureggiare che il negro che maneggiava le ossa manteneva senza una pausa e senza un cambiamento nel ritmo, fino a quando il tramonto poneva termine ai festeggiamenti.

« Le danze favorite dagli schiavi erano le Calinde, di cui una variazione era anche usata nelle cerimonie *voodoo*, e la danza della Bamboula, entrambe basate anzitutto sulle danze primitive della giungla africana ma con importanti prestiti dalle *contre-danses* dei francesi.

« I movimenti della Calinda e la danza della Bamboula, erano assai simili, ma per le evoluzioni della seconda i ballerini maschi attaccavano pezzetti di latta o di altro materiale a nastri legati attorno alle caviglie. Così acconciati, balzavano avanti e indietro, saltavano per aria, e battevano i piedi all'unisono, urlando occasionalmente: « *Dancez Bamboula! Badoum! Badoum!* », mentre le donne sollevando appena i piedi di terra oscillavano il corpo di qua e di là e cantavano un'antica canzone, monotona come un canto funebre.

« Dietro ai gruppi di ballerini stavano i bambini che saltavano e si contorcevano a imitazione dei loro maggiori, in modo che tutta la piazza era pressochè una compatta massa di corpi neri contorcentisi al suono ritmico delle ossa sul pentolone, del frenetico canto delle donne e del tintinnire dei pezzi di metallo che pendevano dalle caviglie degli uomini ».

Verso il 1750 il governatore della colonia, preoccupato di incrementare la popolazione, composta in gran parte di audaci avventurieri bianchi e di uomini di colore, importò, per così dire, donne bianche di facili costumi (ricordate la trama di « Manon Lescaut »?). Nacquero così esemplari spesso splendidi, che, a motivo di quel sangue bianco che scorreva per metà nelle loro vene, potevano infrangere la catena del servaggio.

Quando la Luisiana fu venduta all'America, molto dei costumi, del linguaggio e delle tradizioni francesi rimase (mentre non troppi segni erano rimasti della breve parentesi di dominazione spagnola avvenuta negli ultimi anni del secolo).

Ai negri rimasero in eredità le canzoni popolari, i motivi di danze dell'epoca, le marce militari e funebri: su questo materiale, curiosamente fuso con il patrimonio indigeno musicale venne plasmandosi una nuova sorta di musica.

Dopo la guerra civile fra Nordisti e Sudisti, i negri poterono con maggiore libertà celebrare le loro manifestazioni. Le danze di piazza del Congo continuarono; più tardi l'usanza si trasferì in un'altra località di New Orleans. Ciò che si cantava a piazza del Congo erano canzoni creole, motivi popolari francesi, motivi derivati da *work-songs,* inni religiosi, cantilene e ninnenanne. Così come ciò che si ballava era danza africana ma era anche polca, quadriglia, lancieri...

Nonostante le alchimie degli storici, difficile è qui dire una parola sicura

e trovare il graduale trapasso da queste specie ibride musicali a quella originale creazione sincopata che fu il primo jazz.

Alcuni fra i più intraprendenti giovani negri, benchè digiuni dei più elementari rudimenti teorici, ma musicisti d'istinto, cominciarono a offrire i loro servizi orchestrali con strumenti a fiato, e in genere gli strumenti delle bande militari, non già con gli archi, privilegio di gente ricca e istruita, alle feste, alle scampagnate, alle cerimonie funebri.

I loro servizi erano economici ed apprezzati. Soprattutto nelle bettole, nei luoghi di piacere, e specialmente nel « distretto delle luci rosse », Storyville, il quartiere delle case malfamate di New Orleans, in mezzo al gioco, al vizio, all'alcol, queste prime embrionali orchestrine di jazz trovarono i loro successi.

Ecco quanto narra a tal proposito Herbert Asbury (op. cit.):

« Una delle più popolari di queste combinazioni, benchè non fatta per la danza, era una compagnia di ragazzi dai dodici ai quindici anni che si chiamava la *Spasm Band* (Orchestrina dello spasimo). Essi furono i reali creatori del jazz e la *Spasm Band* fu il Jazzband originale.

« C'erano sette membri oltre al manager nonchè principale organizzatore, Harry Gregson, il quale era il cantante della squadra; egli cantava le canzoni popolari in voga servendosi di un pezzo di tubo del gas, dato che non poteva servirsi di un più adatto megafono.

« I musicisti erano Emile Lacombe, detto « Stale Bread Charley », il quale suonava un violino fatto con una scatola di sigari; Willie Bussey, meglio conosciuto come Cajum, il quale suonava come in trance la fisarmonica; Charley Stein il quale manipolava una vecchia cocoma, una campana da mucca, una zucca riempita di ciottoli e altri aggeggi e nell'ultima parte della sua vita divenne un famoso batterista; Chinee, il quale suonava il contrabbasso (in un primo tempo un mezzo barile e più tardi un arnese più ridotto a forma di cassa da morto costruita dai ragazzi); Warm Gravy, Emile Benrod chiamato « Wisky » e Frank Bussey conosciuto come Monk (gli ultimi tre nominati suonavano dei fischietti e varie trombette, la maggior parte fabbricate alla buona, e ciascuno aveva almeno tre strumenti ai quali si alternava).

« Cajun Bussey e Stalebread Charley suonavano il motivo sulla fisarmonica e sul violino, mentre gli altri contribuivano con gli altri suoni che potevano tirare fuori dai loro strumenti.

« Essi suonavano con lo strumento in sordina, tenendolo alto sopra la loro testa e interrompendosi occasionalmente con lugubri ululati. In breve, essi, almeno in apparenza, diedero origine praticamente a tutti i mezzi con cui i virtuosi del jazz moderno suscitano lo spirito hòt (e qualche volta, sinceramente, la nausea). Gli « Spasm Boys » gridavano anche « hi-de-hi » e « ho-de-ho », e incidentalmente queste espressioni che adesso costituiscono gli urli esclusivi dei capi orchestra negri, erano usate nelle canzoni del Mississippi almeno cento anni fa. La *Spasm Band* apparve per la prima volta a New Orleans nel 1895 e per diversi anni i ragazzi fecero molto denaro, ma suonando onestamente davanti ai teatri e ai bordelli e con poche scritture regolari a West End, al Grand Opera House e altri luoghi pubblici dove essi venivano annunciati come la *Razzy Dazzy Spasm Band.*

« Il loro grande momento tuttavia venne quando fecero la serenata a Sarah Bernhardt, la quale espresse il suo divertimento e diede a ciascuno di loro del denaro.

« Verso il 1900 — la data è incerta — Jack Robinson, proprietario del dancing *Haymarket* in Customhouse Street, scritturò un'orchestra di musicisti adulti ed esperti i quali imitavano i trucchi e le contorsioni della *Spasm Band*, e in più usavano la loro denominazione di *Razzy Dazzy Spasm Band*.

« Quando i membri dell'Originale *Spasm Band* comparvero all'*Haymarket* con le tasche piene di pietre e mattoni e inscenarono una violenta protesta, Robinson ridipinse i suoi avvisi pubblicitari in questo modo: *Razzy Dazzy Jazzy Band* ».

Bisogna tener presente che se la storia — o la cronaca — ha documentato l'esistenza di questa prima rudimentale orchestrina di jazz, essa non doveva essere la sola famosa in quel torno di tempo. Come abbiamo accennato, altre congeneri ve n'erano in New Orleans, che, in riunioni e feste private, e cerimonie funebri si distinguevano per l'istintiva bravura con cui suonavano i loro strumenti. Altre ancora, issate su grandi carrozzoni, giravano per le vie della città, allo scopo di fare una rumorosa pubblicità a spettacoli o a feste di vario genere, soprattutto durante il periodo di Carnevale, fragorosa festa di allegria e di musica a New Orleans, che aveva il suo culmine nel corteo dei Re del Martedì Grasso (Rex, Momus, Comus, Proteus) e del Re dei Zulù, impersonato dalle figure più popolari della città.

Il famoso Bunk Johnson (un trombettista che sarà « riscoperto », molti anni dopo, nel 1939) faceva allora parte di una di queste orchestrine il cui titolare era Adam Olivier. Bunk Johnson fu poi la seconda cornetta nell'orchestra di Buddy « King » Bolden, il cornettista divenuto leggendario ed al quale è ormai convenzione far risalire la prima genuina orchestra di jazz.

Ma prima di soffermarci sulla mitica figura di Buddy Bolden, vorremmo richiamar l'attenzione del lettore su di un notevole e, in Europa almeno, ancor quasi ignoto compositore e pianista, che, senza appartenere alla storia del jazz vera e propria, ha però, fin da epoca lontanissima, quando il jazz non aveva ancora emesso i suoi primi vagiti, fissato in *composizioni scritte* le melodie creole originali che (commiste poi a tutti gli altri elementi ai quali fu fatto cenno, dalla marcia militare francese alle canzoni sorte spontaneamente negli agglomerati degli schiavi negri, dalla quadriglia e dalla polca ai corali protestanti, tutta materia che veniva poi assimilata e trasformata dalla sensibilità e dal gusto dei negri di puro o di mezzo sangue), contribuirono con così eteroclita materia musicale a formare la sostanza viva del jazz.

Questo compositore si chiama Louis Moreau Gottschalck. Egli ha introdotto, assai prima di Dvorak, gli elementi di un idioma negro schiettissimo, nel campo della musica « seria » moderna.

Moreau, nato a New Orleans nel 1829, morì a Rio de Janeiro nel 1869 e fu come concertista di piano in tournée anche in Spagna, Svizzera e Francia raccogliendo enormi successi (qualcuno lo chiamò il Liszt creolo). Il luogo di nascita è estremamente significativo. Egli fu probabilmente il primo musicista, classicamente educato, a comprendere la ingenua bellezza e il valore d'arte di quelle melodie che, nate nelle strade di New Orleans bassa, dovevano dilagare, nel giro di non molti anni in tutta l'America del Nord e poi in Europa e nel mondo.

Le sue composizioni pianistiche più importanti sono oggi identificate dai critici americani in quelle che recano dei titoli assai espressivi: *Bamboula* (la

famosa danza di Piazza del Congo); *Le bananier, La Savane, Danse négre, Ojos Criollos, Le Banjo.*

Carl E. Lindstrom nella rivista « *The musical quarterly* » del giugno 1945, in un affettuoso articolo su Moreau Gottschalck, afferma decisamente che si può tracciare una linea di discendenza diretta da Moreau a Duke Ellington.

L'importanza di questo insigne musicista non va quindi sottaciuta nè misconosciuta, sia agli effetti storici sia agli effetti di una possibile valorizzazione del contenuto musicale assoluto del jazz, in quanto indipendente dalla fase esecutiva e dai valori strumentali.

E ritorniamo a Buddy Bolden, a cui molti musicisti negri di oggi guardano come al loro eroe mitologico. Chi era Buddy Bolden? Un povero barbiere negro, nato nel 1868 (a quanto pare), che aveva bottega in Franklin Street, e, nelle ore libere, suonava la cornetta. La sua prima orchestrina formata prima ancora del 1895 era costituita da cinque strumentisti, cioè Willy Cornish al trombone, Jimmy Johnson al contrabbasso, Brock Munford alla chitarra e Willy Verner o Frank Lewis al clarinetto. La fama e il successo gli arrisero presto; nei quartieri popolari, Basin street, Perdido e Rampart street, non c'era ragazzino che non lo conoscesse, non c'era donna che non perdesse la testa per lui, per le sue doti istrioniche di cantante e di attore oltrechè di maestro del jazz . . . o meglio di quei pezzi jazz ancora bamboleggianti che andavano sotto il nome di « rags », « rambles », « shouts », tutte parole che esprimono rispettivamente la natura sincopata, girovaga e schiamazzante di quella musica neonata.

L'orchestra di Bolden fu in seguito modificata, con l'aggiunta di Cornelius Tillman alla batteria e con la sostituzione di Frank Lewis con una seconda cornetta, che fu Bunk Johnson.

In quell'epoca (1905), Willie « Bunk » Johnson aveva ventisei anni, e, se si tien presente che Johnson smise di suonare nel 1930 a 51 anni, senza godere di quella celebrità e di quei successi che erano toccati in sorte ad altri sui quali lo stesso Johnson esercitò, a quanto sembra, notevole influenza, sia attraverso l'insegnamento diretto (Tommy Ladnier fu suo allievo), sia indirettamente, ci si stupisce di un così ingiusto e ironico destino. Ma se pure il povero Bunk che suonava allora per cinque dollari alla settimana, alla fine della sua carriera, abbandonata in seguito alla perdita di tutti i denti, dovette mettersi a fare il camionista in una piantagione di riso a New Iberia (a 180 miglia da New Orleans), c'era qualcuno che non s'era dimenticato di lui. Bunk, a differenza degli altri musicisti suoi coevi, che, come vedremo, lasciarono a un certo momento New Orleans, per trapiantare a Chicago il fecondissimo germe della buona musica di jazz, non volle mai muoversi dal Sud: girò di città in città, ebbe una vita avventurosa di « gigione » vagabondo, ma rimase nel suo Sud natio. La reputazione che si era conquistata indusse degli appassionati cultori del jazz a cercare questo vecchio pioniere, dopo tanti anni di oblio; e nel 1943, Bunk, munito di una dentiera, vestito con quell'eleganza vistosa che è caratteristica dei negri americani, circondato di altri vecchi musicisti (fra i quali figurarono poi il clarinettista George Lewis, il trombonista Jim Robinson, e Warren « Baby » Dodds, uno dei più insigni batteristi negri, del quale avremo occasione di riparlare più estesamente), fu rimesso alle luci della ribalta dopo aver già fino dal 1942 inciso sempre a cura dei suoi amici e ammiratori una serie di dischi, i primi dischi della sua vita!

Negli anni che seguirono al 1905, l'orchestra di Buddy Bolden subì diversi

cambiamenti e rimaneggiamenti: subentrarono Willy Cornish al trombone, Sam Dutrey al clarinetto, Bob Lyons al contrabbasso, « Zino » alla batteria, e non mancò neppure un violinista, Jimmie Palao.

Nel frattempo il jazz, nato e vissuto fino ad allora a New Orleans e dintorni, cominciò a propagarsi nella vallata del Mississippi, per mezzo di quegli *show-boats* (battelli fluviali con spettacoli per i passeggeri) che, di fama, tutti conoscono. Le tappe più festose erano a Lake Pontchartrain, Milenberg, West End, Algiers, con enorme concorso di pubblico locale.

Non si deve, naturalmente, pensare che allora queste orchestre pigliassero sul serio la loro musica.

Esse suonavano per il divertimento della gente che passava il « week-end » in navigazione; così come suonavano nei postriboli di Storyville o sui carrozzoni ambulanti pubblicitari, o, nella migliore delle ipotesi, alle cerimonie funebri. Che, pertanto, i suonatori facessero, molto o poco, a seconda del temperamento e delle circostanze, anche i « clowns », esibendosi in ogni sorta di buffonerie, non deve stupire. Si ricordano dagli storici del jazz due battelli a vapore, il *J. S.* e il *Saint Paul,* che durante l'estate incrociavano fra New Orleans e Memphis. Quando i negri andavano a fare le loro escursioni la vivacità di queste crociere diventava parossistica; in virtù della esaltazione provocata dalla musica e dalle libagioni, la festa finiva per trasformarsi, non di rado, in una colossale zuffa per futili motivi. E, secondo quanto ha narrato qualche testimone oculare (e auricolare) di questi festini, mentre la ciurma tentava affannosamente di rimettere ordine in mezzo a quella Babele, le note violente di un « rag » dominavano ogni altro rumore. Fra queste orchestre fluviali si citano quella di Charlie Creath, trombettista illustre ai suoi giorni (che lavorava sul *Saint Paul*), e quella di Fate Marable, pianista (che lavorava sull'*J. S.*).

Quest'ultima, secondo la testimonianza di Tony Catalano, un cornettista bianco dei primordi (ved. « *Down Beat* », giugno 1938, pag. 9) aveva una formazione mista di bianchi e neri (Fate Marable, Emil Flint, Rex Jessup e Tony Catalano).

Altri complessi di grande rinomanza, contemporanei o successivi a quello di Buddy Bolden, furono: la *John Robichaux's Band* (1895-1905), composta da James Williams, cornetta, Ed. Cornish, trombone, Georges Baquet, e più tardi Lorenzo Tio jr., clarinetto, Henry Kimball, contrabbasso, Arthur « Bud » Scott, chitarra e « Dee Dee » Chandler, batteria; la *Olympia Band* (1900-1912), che annoverava Freddie Keppard alla cornetta, Alphonse Picou al clarinetto, Joseph Petit al trombone e Louis Cottrelle alla batteria; la *Imperial Band* con Manuel Perez alla cornetta, e l'orchestra di Armand Piron (violinista). Quest'ultime due e l'orchestra di Robichaux erano dette « francesi » perchè avevano ereditato molto della tradizione musicale della Luisiana Francese.

In seguito, col progressivo decadimento fisico e mentale di Buddy Bolden (ricoverato in un sanatorio) il suo posto in orchestra fu preso da Bunk Johnson, e l'orchestra assunse il nome di *Eagle Band* (1913-1915). Anche la *Olympia Band* cambiò nome in *Original Creole Band* (1912-1917) con Keppard alla cornetta, George Baquet al clarino, Eddie Venson al trombone, Jimmie Palao al violino e Norwood Williams alla chitarra.

Un lungo e dettagliato elenco di questi ed altri complessi dell'epoca, con le frequenti mutazioni, scambi ed avvicendamenti, facilissimi trattandosi di orchestre congeneri che lavoravano nello stesso territorio, ha pazientemente

composto un noto studioso, Paul Edward Miller (in « *Esquire's Jazz Book of 1945* »). Basti qui ricordare, oltre a quelle già citate: la *Superior Band* (1905-1912), che ebbe come divo Bunk Johnson; la *Tuxedo Band* (1910-1917), il cui massimo esponente fu Oscar « Papa » Celestin, cornettista; la *Onward Brass Band*, fondata fin dal 1892 ma che solo nel 1912 assunse un aspetto jazzistico.

Del resto molte di queste *brass-bands* rimasero vere fanfare da parata o da trattenimento, con repertori misti e organico strumentale adatto più alle marce che ai ballabili veri e propri: le più antiche, come la *St. Joseph Brass Band* (1880) o la *Excelsior Band* (1885), ebbero musicisti dotati di spirito jazzistico (i Tio della *Excelsior Band* furono una famiglia di eccezionali pionieri, in questo senso) ma non possono considerarsi, a rigore, come orchestre di jazz *ante litteram*.

Le orchestre bianche di New Orleans che facevano, sempre su scala ridotta, concorrenza a quelle negre per le varie prestazioni cui quest'ultime erano adibite (dalle scampagnate ai funerali) avevano subito a poco a poco l'influenza di quelle negre. E talora si verificarono anche delle combinazioni orchestrali fra bianchi e negri, ciò che costituisce un interessante dato storico per la formazione del jazz.

Una fra le prime orchestre bianche che si ricordino è quella di Jack « Papa » Laine (la *Jack Laine's ragtime band*) composta da Lawrence Vega, cornetta, Dave Perkins, trombone; Achille Baquet, clarino; Willy Guitar, contrabbasso; Morton Abraham, chitarra; Jack Laine, batteria. L'orchestra di Laine nel 1905 aveva modificato nome e formazione, si chiamava *Reliance Brass Band*, con Jonny Lala e Manuel Marlow, cornette; Jules Casoff, trombone; Yellow Nunez, clarino; Mike Stevens e Jack Laine, batteria. La presenza di due batteristi è spiegata col fatto che questo gruppo eseguiva marce piuttosto che ballabili.

Altra orchestra bianca degna di menzione, quella di Ernest Giardina, denominata *Ragtime band*, con Giardina al violino; Vega alla cornetta; Eddie Edwards, al trombone; Baquet al clarino; Henry Ragas, al piano e Tony Sbarbaro, alla batteria. Alcuni di questi nomi li rivedremo più tardi in una orchestra famosa.

* * *

Nell'impossibilità di seguire le mutevoli combinazioni di quella lontana epoca, vale la pena che ci soffermiamo invece su due grandi figure che hanno lasciato durevole orma nella storia del jazz e che cominciavano già allora a farsi conoscere e stimare: Ferdinand « Jelly Roll » Morton e Joe « King » Oliver, entrambi artisti di colore.

Ferdinand « Jelly Roll » Morton nacque il 20 settembre 1885 a Gulfport, in Luisiana, dalla famiglia creola dei La Menthe (Jelly Roll Morton fu il suo nome d'arte). Apprendista barbiere e insieme dilettante di chitarra, sembra che esercitasse l'una e l'altra funzione in un negozio di uno zio, facendosi forse perdonar le « braciole » con un « rag » sul suo strumento. Il piccolo Morton aveva imparato ad amare il jazz, ascoltando Buddy Bolden, e, secondo le sue dichiarazioni, i primi *blues* cantati da una certa Mamie Desdume.

Ma, avendo conosciuto, in un concerto classico, il pianoforte, si innamorò di quello strumento, e, da solo, cominciò a strimpellarlo, in una delle più lussuose case di piacere di Storyville, tenuta da Josie Arlington, in Basin Street.

Conviene qui far notare come l'apparizione del pianoforte nelle primitive orchestre di jazz sia dovuta proprio alla necessità, che sentivano i locali not-

turni del quartiere malfamato, di disporre di uno strumento meno chiassoso di quelli a fiato. Inoltre, i complessi che suonavano in tal genere di locali, dalle case da gioco alle case di piacere, non essendo costretti ad una vita ambulante, potevano servirsi di uno strumento pesante ed ingombrante come il pianoforte. Ma presto Jelly Roll Morton lascia quest'ingrata fatica, per delle tournée nel Mississippi; si fa conoscere in Florida, nel Tennessee, nel Kentucky, nell'Illinois. Qualche anno più tardi va a Chicago, dove debutta con un complesso di cinque elementi, denominato *Jelly Roll's Morton Incomparables*; ma non ottiene molto successo. Lo troviamo successivamente in California, a Los Angeles, con la formazione denominata *Black and Tanners* che (secondo M. W. Stearns, vedi « *Down Beat* », genn. 1938, pag. 12) era la seguente: King Oliver, Mutt Carey, King Porter, trombe; Al Woodward, trombone; Gerald Wells, Paul Howard, Leon Hereford, sassofoni; Ward Wilson, contrabbasso; Dink Johnson, sostituito poi da Ben Border, batteria.

Come accade spesso, queste vicende narrate da coloro stessi che ne furono gli interpreti, non rispecchiano sempre fedelmente la realtà, sia per labile memoria del narratore sia per un desiderio — umanamente comprensibile — di autoglorificazione...

Da accogliere pertanto con beneficio di inventario alcune notizie come quella secondo cui nei primi dischi di Morton si sarebbero usati per la prima volta, nella storia del jazz, il contrabbasso a corde, quell'insieme di tamburi e altri aggeggi che vanno sotto il complessivo nome di batteria, e il *Washboard* (cioè letteralmente « l'asse della lavandaia ») strumento a percussione caratteristico dei tipici complessi negri di vecchio stile, suonato da Jasper Taylor. Un altro « canard », secondo noi, è costituito dalla presunta scoperta dell'impiego delle spazzole (*fly-swatters* ossia, letteralmente « scacciamosche ») da parte del batterista Ben Borden, che, una sera, « pestava » troppo; Morton, per scherzo, gli consegnò, perchè li usasse in luogo delle bacchette, due *fly-swatters*, quelli almeno erano leggeri! Con meraviglia generale, gli « scacciamosche » ottennero un eccellente effetto; confermando una volta di più, insieme con gli esempi della mela di Newton e del pendolo di Galileo, che le grandi scoperte sono figlie del caso...

Abbiamo lasciato Morton in California; ma dobbiamo precisare, per quei lettori che abbiano letto « *Les rois du jazz* » di Panassié, che non sembrano esatte le notizie che lo scrittore francese dà delle esibizioni di Morton a New York, prima del giro di California.

Secondo Panassié, agli inizi del 1915, Morton avrebbe ottenuto un enorme successo a New York, con un'orchestra che comprendeva fra gli altri Freddie Keppard alla cornetta, Georges Baquet al clarino e Eddie Venson al trombone; mietendo allori anche in una rivista, *Town Topics*, dove si esibiva in un numero eccezionale.

Secondo invece le asserzioni dello stesso Morton e del critico Lowell W. Williams (riportate da M. W. Stearns, op. e loc. cit.), fu il cognato di Morton, Will Johnson con la *Creole Band*, che schiacciò, coi suoi successi, prima a Chicago (al *Grand Theatre*) e poi a New York (al *Palace*), il gruppo di Jelly-Roll Morton. Tanto che il nostro pianista se ne scappò a Detroit, dove si produsse da solo al Fairfax Hôtel.

Invece il giro in California andò bene. Si dice che ogni componente dei *Black and Tanners* disponesse di una propria automobile; che l'orchestra suo-

nasse cinque sere la settimana, per tre ore soltanto, ma venisse largamente rimunerata, e fosse libera, il lunedì, di suonare « privatamente », facendo, beninteso, altro denaro. Ma poi il pianista si lasciò tentare dagli affari; e non ebbe fortuna. Tornò a New Orleans e vi rimase diversi anni; fino a quando cominciarono ad arrivargli offerte da parte di Case Editrici musicali e di incisioni fonografiche.

Per impulso di Ernest Young e Jules Stein fu costituita così la *Red Hot Peppers,* che dal 1926 in poi incise per la « Victor » una serie di dischi notevoli.

In Italia, la « Grammofono » (allora filiale italiana della « Victor » e della britannica « His Master's Voice ») stampò a suo tempo, diverse facce dell'orchestra di Morton, e cioè: *Black Bottom stomp, Burning the iceberg, Tank town bump, Blue blood blues e Sweet Aneta mine.* Vari altri dischi della serie sono stati pubblicati recentemente dalla « Voce del Padrone ».

Jelly Roll Morton scompare però dai primi piani all'epoca della grande crisi generale del 1929: e per alcuni anni si accontenta di ritornare al ruolo di pianista in un locale notturno di Washington. Riscoperto dai critici e dagli appassionati, venne inviato, nel maggio 1938 da John A. Lomax e Alan Lomax per l'America's Library of Congress, a incidere, narrata da lui stesso con esempi e citazioni pianistiche, la storia della sua vita e dei suoi tempi. Le 116 facce da 30 cm. incise in quell'occasione restano un importantissimo documento storico e artistico dell'arte di Morton, anche se il carattere vanaglorioso e facilone dell'estroso creolo deve far assumere con beneficio d'inventario certe sue dichiarazioni.

Dal 1939 in poi, in diversi periodi, Morton incise dei dischi in cui è evidente lo sforzo di ricreare l'atmosfera delle sue vecchie incisioni.

Morì il 10 luglio del 1941 a Los Angeles, ancor giovane, e in stato di vera povertà.

Non da oggi certamente, ma in questi ultimi tempi con particolare calore la critica internazionale ha levato sugli scudi Jelly Roll Morton, quasi avallando le sue singolari, istrioniche e insieme infantili rivendicazioni di essere stato il « creatore » del jazz.

« Creatore » indubbiamente no; ma artista di acutissima e sbrigliata intelligenza sì. Come tale Morton ebbe il merito di avere più che intravvisti i legamenti sotterranei che congiungevano il *ragtime* alle più remote espressioni ritmiche negre e la musica popolare dei negri di New Orleans alle musiche popolari francesi e spagnole dei loro antichi padroni; e la commistione e fusione di tali elementi Morton pose in risalto potente in numerose sue composizioni ed esecuzioni pianistiche ed orchestrali, con una chiarezza e un brio eccezionali.

Assimilatore e trasformatore di un materiale sonoro policromo, Morton ebbe la capacità — da artista d'istinto profondo qual'era — di imprimere a ognuna delle sue esecuzioni un suggello personale, tanto da lasciare imbarazzato chi volesse distinguere esattamente nella sua vasta produzione i brani assolutamente originali da quelli di derivazione folkloristica.

Ascoltando i dischi — soprattutto pianistici — di Morton ci sembra felice la definizione, data da André Hodeir, di « grazia primitiva ». Morton è stato un autentico pioniere, un vero precursore, e il suo stile, sia come compositore che come pianista, è saporosamente pieno di quel gusto « ragtime », tutto articolato sulla sincope, che rappresenta esattamente il modo di sentire e di esprimere il jazz in quei lontani primordi. Accanto alle trovate ritmiche che sono passate

in eredità alla scuola Jimmy Johnson - Fats Waller, brilla spesso una linea melodica originale, pur se talvolta ingenuamente barocca. Alla sua vena zampillante di improvvisatore Morton amava aggiungere degli elementi decorativi presi a prestito un po' dovunque, infiorando i suoi assoli con un vago gusto *liberty*, proprio come s'usava nell'epoca.

Nel 1923, per pochi mesi Morton era stato insieme a William Christopher Handy, il notissimo rimanipolatore e creatore di tanti blues, fra cui il classico *St. Louis blues*: e, avendo formato insieme un'orchestra, non erano andati d'accordo, per tante ragioni, ma, noi pensiamo, soprattutto per il diverso modo d'intendere il blues, e il jazz in generale. Evidentemente, per la sua indipendenza e il suo spirito autocratico e ribelle, Morton fu in grado di caratterizzare fortemente anche il blues più tradizionale; ne sono la prova i suoi blues, da *Dead man blues* a *Original Jelly Roll Blues.*

Memorabili sono i suoi assoli di piano: *The pearls, King Porter Stomp, Mamamita, Tia Juana, Pep, Fat Frances*; fra i suoi dischi d'orchestra: *Doctor Jazz, Black Bottom Stomp, The Chant, Smoke House Blues, Cannon Ball blues, Kansas City Stomp;* fra i suoi dischi cantati con delicata intensità di accenti: *Winin' boy blues.*

Anche come arrangiatore Morton palesò doti di gusto straordinario, egli fu un vero compositore di brani jazzistici di cui imbastiva un completo e fitto sviluppo d'insieme e di assoli che si direbbero, se non scritti nota per nota, quanto meno da lui guidati e ispirati.

Nella sua musica è filtrato un poco del suo carattere di uomo: sensibilissimo e pieno di sè, intemperante ed esibizionista.

Amante della ricchezza e spendaccione, egli ha profuso generosamente il suo ingegno, con le qualità e i difetti, nelle sue « creazioni » di jazz: dove anche la ricchezza rubata con leggerezza di mano ad altri è ridonata all'ascoltatore, moltiplicata da una fenomenale potenza di rielaborazione. L'incrocio delle razze e l'incontro di musicalità diverse hanno dato in Morton uno schietto e irruente rampollo; e nel jazz di Morton un documento da meditare anche ai fini di una valutazione generale del jazz che viene dopo.

CAPITOLO II

I grandi pionieri negri

Se Morton segna la via ai pianisti, « King » Oliver la segna ai trombettisti, così come Johnny Dodds (e parlando di Oliver e la sua orchestra, anche Dodds è presente) la segna ai clarinettisti.

Joe Oliver (il soprannome « King » cioè « Re », come per Morton quello di « Jelly Roll », gli venne affibbiato dopo i primi strepitosi successi della sua carriera) nacque a New Orleans nel 1885, e cominciò a quindici anni a imparare a suonare la cornetta, esibendosi a diciassette anni in un'orchestra di dilettanti.

Il suo primo soprannome fu quello di « Bad Eye » (cioè « occhio cattivo »), perchè in un litigio venne ferito a un occhio, che gli rimase offeso per sempre.

Oliver suonava la cornetta nelle ore libere, perchè per guadagnarsi il pane doveva fare il cameriere presso una famiglia di bianchi.

Lo stesso Bunk Johnson afferma di aver insegnato al giovane Oliver l'arte del trombettista: e certo allorchè entrò per la prima volta in una vera orchestra, la *Eagle Band,* doveva essersi conquistata una certa reputazione se era stato chiamato a sostituire Freddie Keppard in persona. Quest'altro favoloso cornettista (nato a New Orleans nel 1883, morto nel 1932 a Chicago) viene citato sempre dai negri come un maestro: ma è difficile poter formulare un giudizio esatto di lui attraverso i dischi, perchè, geloso della sua tecnica, prese parte a un molto limitato numero di incisioni (soprattutto con l'orchestra di Doc Cooke).

La *Eagle Band* all'epoca dell'ingresso di Oliver era composta di Frank Dusen al trombone, Frank Lewis al clarino, Alcide Frank alla chitarra, Brock Mumford al contrabbasso e James Philips alla batteria. Due anni rimase Oliver con quella orchestra prima di passare alla *Onward Brass-band* diretta da una altro luminare dell'epoca, Manuel Perez.

Successivamente, Oliver tentò una sua prima formazione, in un cabaret di Bienville Street: al suo fianco chiamò Louis « Big Eye » Nelson (clarino), Richard M. Jones (pianoforte), e « Dee Dee » Chandler (batteria): e si attribuisce alla vittoria riportata da Oliver, in una sfida alla tromba, sostenuta, per le strade di New Orleans, contro Perez e Keppard, l'origine dell'epiteto di « King », ossia « Re », che gli venne da allora imposto.

Successivamente King Oliver organizzò la *Magnolia Band* con Zue Robinson al trombone, Lorenzo Tio al clarino, Buddy Christian al piano ed Henry Zeno alla batteria.

La stessa orchestra ebbe in seguito una diversa formazione con Johnny Dodds al clarino, Edward « Kid » Ory al trombone, Edward Polla al violino, Edward Garland al contrabbasso ed Henry Zeno alla batteria.

Benchè le notizie, su questo punto, siano contraddittorie, sembra che King Oliver passasse a sua volta sotto le insegne di Kid Ory, che aveva formato un suo proprio settetto e che ancor vi si trovasse al momento in cui — come vedremo — lasciò New Orleans per Chicago (tale è la versione offerta da un autorevole teste, Louis Armstrong, nella sua autobiografia « *Swing that music* »).

Era già incominciata la guerra mondiale allorchè la *Original Creole band* (di cui abbiamo già avuto occasione di parlare più volte), della quale Freddie

Keppard, il cui astro incominciava ad oscurarsi, si era staccato, giungeva in tournée, a Chicago, mietendo quei successi di cui s'è accennato tracciando la sommaria biografia di Jelly Roll Morton.

La formazione dell'orchestra annoverava Eddie Venson al trombone, Jimmie Noone al clarino, Lottie Taylor al piano, Will (o Bill) Johnson al contrabbasso, e Paul Barbarin alla batteria.

In concorrenza con questo gruppo, un'altra orchestra di New Orleans si esibiva a Chicago ed era composta di Sugar Johnny (tromba), Lawrence Duhé (titolare), Roy Palmer, Herbert Lindsay, Luis Keppard, Sidney Bechet, Lil Hardin, Wellman Braud, e Tubby Hall.

Fu da parte di entrambi questi gruppi che King Oliver venne mandato a chiamare, perchè la *Original Creole band*, con l'allontanamento di Freddie Keppard, e l'altra, per dissidi con Sugar Johnny, avevano bisogno di un trombettista di valore.

La guerra intanto aveva portato le sue dolorose conseguenze anche per i musicisti di New Orleans.

Nel novembre 1917 era stata ordinata la rigorosa chiusura di tutte le case di piacere di Storyville. Riferisce il Goffin: « Tommy Ladnier pochi giorni prima di morire mi raccontò la storia di questo episodio: all'ora fissata, le ragazze, le mezzane, i danzatori e i musicisti furono messi fuori e rimasero sulla strada fino all'alba, suonando, bevendo e discutendo questo cambiamento avvenuto nel vecchio ordine di cose ».

In seguito a questa crisi, molti musicisti rimasero disoccupati, altri cominciarono ad emigrare e le migrazioni, che prima erano state saltuarie e concluse sempre con un ritorno « at home », presero ad assumere un carattere definitivo.

Si può dire che, per i musicisti negri, quanto meno, l'esodo del jazz da New Orleans data proprio da allora.

Nelle circostanze che si sono descritte, Oliver non poteva certo esitare ad accettare; e accettò contemporaneamente le due scritture, impegnandosi a suonare in tutti e due i gruppi!

Due anni dopo King Oliver era in grado di riunire, a Chicago, una propria orchestra, la *K.O. Creole Jazz Band*, con Honorè Dutrey al trombone, Lil Hardin al piano, Edward Garland al contrabbasso e Minor Hall alla batteria. Quanto al clarinettista, non potendo avere Jimmie Noone, già scritturato altrove, fece venire da New Orleans Johnny Dodds. L'anno seguente (1921), il gruppo, con Baby Dodds alla batteria, fece un giro in California e nel 1922, tornato a Chicago al *Lincoln Garden's Cafè*, Oliver chiamò da New Orleans il suo giovane amico Louis Armstrong, per il ruolo di seconda cornetta nella *K.O. Creole Jazz Band*. Fino agli inizi del 1924 la storia e la gloria di Oliver sono legate a quelle di Armstrong: in questo periodo l'orchestra incide per le case « Gennett » e « Paramount » dei dischi che, anche se non « contano fra i più bei dischi di jazz », secondo l'enfatica espressione del Panassié, hanno un'importanza che non è soltanto archeologica.

Anzitutto questi dischi ci rivelano appieno quale fosse la concezione e la prassi del jazz in quell'epoca. L'orchestra è concepita come qualcosa di unitario: ogni voce degli strumenti melodici (tromba o cornetta, trombone, clarino), ha un compito che si integra con quello degli altri, senza tentativi di sopraffazione, sullo sfondo compatto, monolitico della sezione ritmica.

È ben vero che l'esposizione del tema, le cui variazioni sono leggere ma spesso deliziose rispetto alla linea melodica originaria, è affidata alla tromba, mentre il clarinetto e il trombone (questi con « glissandi » che ad intervalli stracciano con il loro tono grave il fitto tessuto di note in tono acuto del clarinetto) operano un ingegnoso, veramente ammirabile, contrappunto: ma l'insieme che ne risulta è qualcosa di omogeneamente fuso.

Nel 1924 la *K.O. Creole Jazz Band* venne sciolta. Armstrong sposò la pianista dell'orchestra, Lil Hardin, e partì per suonare al *Dreamland* di Chicago. Pochi mesi dopo (nel settembre dello stesso 1924) Fletcher Henderson lo invitava a far parte della sua orchestra, a New York.

Proprio mentre l'astro di Louis cominciava a rifulgere di splendida luce, quello di King Oliver declinava.

Dopo un breve periodo in cui dovette rassegnarsi a suonare come solista di cartello in orchestra non sua, la *Peyton's Symphonic syncopators,* Oliver riuscì a formare nel 1925 un nuovo gruppo sotto la sua guida, e con la denominazione *Dixie Syncopators.*

Il gruppo era, in sostanza, l'orchestra di Albert Nicholas che suonava a New Orleans, e che, scoperta da un altro caporchestra, Charles « Doc » Cooke che suonava al *Dreamland,* e fatta venire a Chicago, fu subito « fiutata » da quel vecchio volpone di Oliver. Egli evidentemente, sapeva scoprire i musicisti di talento e servirsene!

Del gruppo facevano parte Albert Nicholas (clarino), Barney Bigard (sax. tenore), Luis Russell (piano), Paul Barbarin (batteria); a questi si aggiunse Kid Ory (trombone).

Fino al 1926 l'orchestra fu in tournée, con varî mutamenti nella sua compagine. Vi apparvero Bobby Schaffner, Darnell Howard, Tick Gray, George James, Omer Simeon.

Nel 1926 (o 1927 secondo M. W. Stearns) l'orchestra suonò un paio di settimane al *Savoy* a New York, con enorme successo: e fu in quel periodo che all'orchestra si aggregarono un giovane trombettista di colore, Henry « Red » Allen, e il contrabbassista George « Pops » Foster. Dischi eccellenti vennero incisi allora per le marche « Vocalion » e « Brunswick ».

Ma, dopo un po', l'orchestra si disgregò nuovamente, i nomi più belli scomparvero. Barney Bigard raggiunse l'orchestra Duke Ellington, Darnell Howard se ne andò, nientemeno, in Cina, Kid Ory ed Omer Simeon tornarono a Chicago, mentre Allen e Luis Russell rimasero a New York, formando orchestre per proprio conto.

Nel 1928, Oliver, rifiutata una scrittura al *Cotton Club* di New York, cedette il posto all'orchestra di Duke Ellington, altro astro sorgente.

Nel 1929 e 1930 incise una serie di dischi per la « Victor », e nel 1931 ripartì verso il natio Sud, dove suonò in Virginia per quattro anni. Ma da allora le disgrazie lo perseguitarono: tournée fallimentari, perdita dei denti, l'asma e la povertà. E in povertà morì, quasi dimenticato, a Savannah, nella Georgia, il 10 aprile 1938.

Tutti i musicisti hanno considerato Oliver come un grande maestro. Dev'essere indubbiamente avvenuto ciò che tante volte la storia ha registrato anche in altri campi dell'arte: che gli allievi, da Tommy Ladnier a Bubber Miley, da Joe Smith a George Mitchell hanno poi superato per meriti se non

per fama il maestro. Ma probabilmente non ci sarebbero stati un Ladnier, un Armstrong, un Miley senza un Oliver.

Comunque siamo in grado di farci un'idea esatta dello stile di Oliver, poichè ci sono rimaste sue incisioni, eseguite in momenti vari della sua carriera, dal periodo aureo, a quello, per così dire, della decadenza.

Oliver è dotato di un'inventiva melodica tanto più notevole quanto più semplice e chiara: « un gioco sobrio ed espressivo » (secondo la definizione del Panassié) che, al primo ascolto, può trarre in inganno anche perchè la sonorità di Oliver è assai meno irruente, aggressiva e splendente di quella di un Armstrong, e quindi meno appariscenti risultano gli assoli.

Nei suoi allievi si sono distribuite e divise le doti del maestro: Ladnier, trombettista che poi scomparve dal campo professionale e fu riscoperto soltanto un anno prima della sua morte, avvenuta nel 1939, non ereditò nemmeno un'oncia della ricca fantasia di Oliver ma ne assimilò il suono patetico, commovente; Bubber Miley ereditò la maniera deliziosa di quel cantar sottovoce con la sordina che Oliver magistralmente conosceva; Armstrong apprese da Oliver l'arte di costruire con cristallina purezza frasi robuste, tutta lirica espansione di una musica interiore.

Oliver ci ha lasciato, fra i numerosi altri dischi, in *Dipper Mouth Blues*, in *Weather Bird Rag*, in *Canal Street Blues* e più tardi in *West End Blues*, in *Call of the Freaks*, in *Trumpet's prayer* le prove del suo fertile e duttile ingegno: come solista, come leader e arrangiatore (sia pure, forse, solo orale, non scritto) di un'orchestra dinamicamente mossa.

Oliver amò inoltre prendere spesso i suoi temi dalle melodie folkloristiche negre, offrendo così al musicologo di oggi un interessantissimo materiale di studio, e fece progredire di pari passo la tecnica e il contenuto melodico dell'improvvisazione, spianando la via ai discepoli.

Armstrong, nella sua autobiografia, così si esprime col suo caratteristico affettuoso entusiasmo: « King Oliver suonava in modo così potente da metter fuori combattimento una tromba ogni due o tre mesi. Io gli ronzavo attorno continuamente. Guardavo a lui come se fosse una specie di divinità, o qualcosa di simile. Negli anni che vanno dal 1914, allorchè uscii dal riformatorio, al 1917, non ho mai mancato di ascoltare la sua musica: egli era la mia ispirazione ». E più oltre: « Egli m'insegnò lo stile moderno del fraseggio sulla cornetta e sulla tromba ».

* * *

Abbiamo avuto occasione di nominare tre musicisti che hanno contribuito al consolidamento di uno stile sul loro strumento, raccogliendo quanto di meglio vi era nella tecnica e nel gusto della tradizione e modificandolo nel segno di una loro forte personalità. Ci riferiamo al trombonista Edward « Kid » Ory, e ai clarinettisti Johnny Dodds e Jimmie Noone, la cui storia personale si inserisce nella storia del jazz di New Orleans e di Chicago e ne forma parte integrante e di rilievo.

Edward « Kid » Ory, nato il 25 dicembre 1889 a La Place (Luisiana) da famiglia creola di religione cattolica, abbastanza agiata, rimase orfano a dieci anni e si accostò per istinto e per passione alla musica fin da ragazzo, acquistando coi suoi risparmi il suo primo trombone quando aveva poco più di undici anni. Studiò privatamente lo strumento e sul finire dell'anno 1910 riuscì

Harry Carney

Cootie Williams

Rex Stewart

a formare la sua prima orchestrina di jazz, con Lawrence Duhé al clarinetto, Louis Mathieu alla cornetta, Joseph Mathieu alla chitarra e Eddie Robinson alla batteria.

Poco dopo (1911) Duhé veniva sostituito da un giovane e brillante clarinettista che stava lavorando con una compagnia ambulante, Johnny Dodds; e « Papa Mutt » Carey rimpiazzava alla cornetta Louis Mathieu.

Gli *Ory's Brownskins Babies* suonarono per nove anni in tutti i locali di New Orleans e dintorni, e in ogni festa pubblica, conquistando una grande popolarità.

Nel 1914 Dodds e Carey lasciarono il complesso di Ory per aggregarsi ad uno spettacolo di vaudeville, il *Bill Mack's Merrymakers*; e il loro posto fu preso da Wade Whaley al clarinetto, e da Joe Oliver alla cornetta. Ory, secondo quanto hanno riportato Vivian Boarman e Cy Shain (sulla rivista *Jazz Music*), ha personalmente dichiarato di Oliver: « Era molto rozzo quando incominciò con me, ma io lo domai. E quando divenne realmente buono, allora lo coronai re ».

Nel 1917 Louis Armstrong, diciassettenne ma già promettente musicista, sostituì Oliver emigrato a Chicago, e rimase un anno con l'orchestra di Ory; cedendo poi il posto a Henry « Kid » Rena, perchè scritturato da Fate Marable per la sua orchestra che lavorava sugli *showboats* della Streckfus Line.

Sciolta nel 1918 l'orchestra e trasferitosi a Los Angeles, Ory ricostituì in quella città il suo complesso con alcuni dei suoi vecchi elementi, fra cui Wade Whaley e Mutt Carey.

Salvo un anno di interruzione, in cui Ory suonò a San Francisco (1921), l'orchestra rimase fino al 1924 a Los Angeles, registrando nel 1921 sei facce pubblicate dalla « Sunshine », una piccola casa di dischi; e *Ory's Creole trombone* e *Society Blues*, i primi dischi incisi, sono oggi divenuti, anche in ragione della loro anzianità, superiore a quella dei dischi di King Oliver, una rarità collezionistica.

Nel 1924 Armstrong invitò a Chicago (dove egli si trovava con l'orchestra di Fletcher Henderson) l'antico maestro e amico Kid Ory, per alcune sedute di incisione. A Chicago, Ory fece parte dell'orchestra di Oliver (1924-27), di Dave Peyton (1924-27), di Clarence Black (1928-29), dei Chicago Vagabonds (1929), partecipando a un incalcolabile numero di incisioni, tra gli altri, con gli *Hot Five* di Armstrong, con Johnny Dodds, con l'orchestra di Luis Russell, con la grande cantante di blues Ma Rainey. Nel 1929 tornò a Los Angeles dove suonò fino al 1931 con orchestre locali. La grande crisi economica degli Stati Uniti, e la conseguente crisi nello specifico settore della musica da ballo, indussero Ory a ritirarsi dalla professione; fu assunto come impiegato postale e si dedicò, con il fratello, all'allevamento dei polli. Nel 1938 gli morì il fratello; e Ory, sollecitato anche da amici e invogliato dal successo della pubblicazione dell'ormai famoso suo « tune » *Muskrat Ramble*, ritornò a lavorare in orchestra a Los Angeles. Ma solo nel 1942 riapparve in primo piano suonando il contrabbasso e il trombone con il gruppo di Barney Bigard in due locali in voga a Hollywood.

Prese parte ai concerti con il resuscitato Bunk Johnson al Geary Theater di San Francisco (1943), suonò in una serie di trasmissioni di jazz organizzate da Orson Welles (1944), con un complesso di cui fece parte Jimmie Noone

(morto poi improvvisamente durante il ciclo di trasmissioni), e da allora lavorò a Los Angeles e Hollywood, incidendo anche per le colonne sonore di alcuni film, fra cui *Crossfire* (Odio implacabile), e registrando parecchi dischi per la « Crescent », la « Decca » e altre marche.

Lo stile di Kid Ory è della più pura linea New Orleans: il suo trombone, dalla sonorità ruvida ma non priva di una certa dolcezza, traccia assoli di schematico disegno in cui la frase del tema, più che venir sostituita da una libera variazione, è modificata nell'accentazione, accresciuta di intensità e di vibrazione in alcune note, giocata in forte contrasto ritmico con gli altri strumenti e col ritmo di base. Con altri musicisti il trombone « canta » forse di più, carezza meglio l'orecchio o giunge più facilmente al cuore, ma la voce scontrosa e triste di Kid Ory ottiene suggestivi effetti espressivi con una patriarcale semplicità di mezzi, senza ricerche virtuosistiche, che, forse, sono anche al di fuori delle possibilità tecniche di Ory.

A lui si sono ispirati moltissimi trombonisti di ieri e di oggi; e Ory può considerarsi oggi un punto di sicuro riferimento di uno stile e di una tradizione jazzistica di importanza storica.

Fra i suoi assoli più rappresentativi: *Savoy Blues* e *Hotter than that* (Armstrong Hot Five); *Drop that sack* (Lil's Hot Shots), *Sugar foot stomp, Snag it, West End Blues* (orch. Oliver).

* * *

Nella biografia di Johnny Dodds, nato il 12 aprile 1892 a New Orleans e morto l'8 agosto 1940 a New York, alcuni punti oscuri attendono ancora un chiarimento da parte degli storici del jazz di New Orleans. Johnny, che aveva appreso ancor fanciullo a suonare il clarinetto, si esibiva ancora in pantaloni corti con modeste compagnie girovaghe quando, nel 1911, Kid Ory lo reclutò per la sua orchestra. La durata della permanenza di Dodds nell'orchestra di Ory è diversamente stimata dai vari autori. Alcuni (P. E. Miller) indicano vagamente che « dal 1912 lavorò con numerose orchestre di New Orleans, fra le quali quella di Kid Ory, la *Eagle Band* e molte altre »; altri (H. Panassié) affermano che « dal 1911 al 1918 suonò nell'orchestra di Kid Ory », fissando sia gli uni che gli altri nel 1918 la data in cui Dodds si unì alla compagnia di vaudeville di Billy Mack. Ma più attendibile ci sembra l'informazione emersa dall'autobiografia di Ory, raccolta da V. Boarman e C. Shain, secondo cui la permanenza di Dodds in orchestra durò fino al 1914.

Comunque non si hanno dati precisi sull'attività di Dodds fino al 1920, constatando solamente che egli, allontanatosi con la tournée di Mack da New Orleans, vi fece successivamente ritorno e vi rimase fino a quando non raggiunse l'orchestra di King Oliver a Chicago (1920), restandovi fino al 1924. Da allora non si mosse più da Chicago, dirigendo fino al 1930 una sua piccola formazione al *Kelly's Stables* e facendo parte, in seguito, e fino alla sua morte, o come *leader* o come semplice componente, di altri gruppi orchestrali che suonavano in locali notturni della città.

Numerose sono le sue incisioni: con King Oliver, con Louis Armstrong, con Jelly Roll Morton, con la sua orchestra e con tante altre formazioni.

Fra i suoi assoli più significativi: *Drop that sack* e *Georgia Bo-Bo* (Lil's Hot Shots); *Canal Street Blues* e *New Orleans Stomp* (K. Oliver); *Perdido*

Street Blues (New Orleans Wanderers), *Wild man blues, Potato head blues* e in genere tutte le registrazioni eseguite con gli Armstrong Hot Five e Seven; *Beale Street Blues* (J. R. Morton); *Blue clarinet stomp, Melancholy* (sua orch.).

L'attacco veemente, il vibrato velocissimo, il fraseggio legato come era nello spirito dei clarinettisti di New Orleans, ma meno monotono nelle accentazioni, anzi a chiaroscuri violenti, la sonorità forte e penetrante danno una impressione di potenza dello stile di Dodds: il suo contrappunto nei « collettivi » ha una foga ossessionante ma i suoi assoli sono ricchi di fantasia melodica, e il loro disegno è stato oggetto di studio e di imitazione da parte di generazioni di clarinettisti. Dodds viene considerato il modello dei clarinettisti New Orleans.

* * *

A Jimmie Noone venivano un tempo imputati, come difetti, l'esuberanza melodica dello stile, sovraccarico di note e legatissimo, l'opulenza delle variazioni rispetto al tema, poco conforme ai canoni di New Orleans; ma oggi si tende a rivalutare questo artista personalissimo proprio in ragione delle sue caratteristiche di originalità. È del resto fuor di dubbio che Noone abbia ispirato molti eccellenti clarinettisti (fra cui Teschmacher) e che, insieme a Dodds (pur da lui assai dissimile), costituisca una pietra di paragone stilistico per i clarinettisti di jazz.

Alla sua educazione musicale contribuirono i fratelli Tio e Sidney Bechet: e fra Noone e Bechet è evidente una affinità notevole di stile.

Noone, nato nelle vicinanze di New Orleans il 23 aprile 1895, e morto a Los Angeles il 19 aprile 1944, cominciò la sua carriera con Kid Ory e Armand Piron (1917-18); scritturato da King Oliver si trasferì a Chicago (1918-19), passando all'orchestra di Freddie Keppard (1919-21) e alla *Doc Cooke's Dreamland Orchestra* (1922-27).

Capeggiò una propria formazione dal 1917 al 1929 all'*Apex Club*, emigrando nel 1943 in California dove diresse un'altra formazione al locale *Streets of Paris*. Orson Welles lo ebbe nel complesso (diretto, come s'è visto, da Kid Ory) che nel 1944 trasmise una serie di concerti jazz per la C.B.S.

Fra i suoi assoli ricordiamo: *My daddy rocks me, Monday date, Way down yonder in New Orleans, I know that you know, The blues jumped a rabbit, Sweet Lorraine* (sua orch.).

CAPITOLO III

I grandi pionieri bianchi

Un discorso particolareggiato merita la *Original Dixieland Jazz Band*, poichè, nonostante i tentativi denigratori di alcune critiche e i dubbi storici di qualche scrupoloso cronista, rimane acquisito che fu questa la prima orchestra di bianchi non solo ad assimilare il verbo negro, ma ad infondere una fisionomia originale alle sue esecuzioni; il successo che coronò i suoi sforzi si giustifica proprio con il merito intrinseco dell'orchestra, e non con il fatto cronologico di una precedenza, che non sussiste.

Abbiamo visto che a New Orleans si erano costituite, a imitazione dei complessi negri, anche delle fanfare e orchestrine bianche. Ma nessuna si guadagnò la fama della O.D.B., e anche se, in prosieguo di tempo, il mito si aggiunse alla realtà fino a deformarla un poco, è assodato soprattutto attraverso quell'importante documento che sono i dischi, che l'O.D.B. superasse allora ogni altro raggruppamento del genere.

La O.D.B. apparve già organizzata e attiva a New Orleans nel 1913; i suoi membri — secondo Paul Edward Miller — erano: Nick La Rocca, cornetta; Georg Brunis, trombone; Yellow Nunez, clarino; Anton Lada, batteria, e il locale dove suonavano era il *Peg Etstet's.*

Nel dicembre 1914 un impresario di Chicago, Harry James (semplice omonimo dell'attuale trombettista), scritturava li complesso per i suoi locali, lo *Schiller Café* e il *Lincoln Gardens.*

Le prime settimane di lavoro a Chicago furono contrassegnate dall'eccellente successo, ma anche dalle prime liti in famiglia. Ingarbugliata è la faccenda del bisticcio fra Nunez e Lada da una parte e La Rocca e gli altri dall'altra; senza contare che il batterista Johnny Stein dà una versione degli avvenimenti completamente differente da quella del batterista Lada (ved. « *Down Beat* » del dicembre 1938). Secondo Lada, egli stesso e Nunez si separarono da La Rocca dopo un paio di settimane al *Lincoln Gardens* formando un gruppo proprio, con il trombista Charlie Panelli, il pianista Joe Calway e il banjoista Karl Karlberger (fatti venire da New Orleans), gruppo denominato *Louisiana Five,* che nel gennaio 1915 debuttò all'*Athena Cafè* di Chicago; mentre La Rocca avrebbe colmato i vuoti facendo venire da Chicago il clarinettista Larry Shields e il batterista Stein, coi quali sarebbe poi passato al *Schiller Cafè.*

Secondo invece lo Stein (e la sua versione è resa più attendibile dalle fotografie dell'epoca), il gruppo era partito da New Orleans con lo Stein stesso, che sembra avesse combinato l'affare con Harry James; ma anche Stein litigò con La Rocca e piantò o fu piantato dagli amici. Lo Stein sarebbe rimasto allo *Schiller Cafè,* sostituendo i vecchi soci con Larry Shields, clarinetto; Ernie Erdman, piano; Doc Berenson, cornetta; e Jules Cassard, trombone. Se così è veramente, si può supporre che Anton Lada abbia rimpiazzato per breve tempo lo Stein nel gruppo secessionista di La Rocca, separandosi poi a sua volta, ed essendo surrogato con Tony Sbarbaro. Ugualmente controverso è il successivo passaggio ad altri locali di Chicago dei tre gruppi facenti capo a La Rocca, a Lada e a Stein; come è parimenti controversa la data dell'ingaggio della O.D.B. di La Rocca a New York, che, secondo P. E. Miller, risale al dicembre 1916, mentre per Robert Goffin è il 27 gennaio 1917.

Abbiamo voluto scendere in questi, forse noiosi, dettagli per comprovare una volta di più come, a tutt'oggi, ardua per non dire impossibile impresa sia quella di tracciare una vera storia del jazz, e pertanto appoggiare sulla base di sicuri elementi storici un serio giudizio sulla qualità di quel jazz. Si può, a ragione, sorridere di tutti quelli che, favoleggiando sulle prime orchestre negre di New Orleans, usano aggettivi iperbolici, mentre gettano manate di fango sulla povera *Original Dixieland Jazz Band* che, se non altro, ebbe il pregio — o la fortuna — di incidere nel maggio 1917 alcuni fra i primi autentici dischi di jazz!

Secondo un altro critico autorevole, Charles Edward Smith (in « *Jazzmen* », cap. II), la faccenda è ancor più imbrogliata, perchè passaggi di musicisti (Nunez e Shields) si sarebbero verificati anche con un'altra orchestra bianca di New Orleans, emigrata a Chicago, quella guidata da Tom Brown.

Di fronte a tanta confusione, non ci resta che sbriciolare la storia nell'aneddoto. E non mancano alcuni curiosi episodi aneddotici. Quello, ad esempio, che si riferisce alla paternità di *Tiger Rag*. È ormai certo che si trattava di uno di quei motivi popolari il cui vero autore è sconosciuto: gli amici della *O. D. Jazz Band* l'avevano ripreso da un pianista negro di New Orleans (che, probabilmente, a sua volta non aveva fatto altro che mettere in grammatica il motivo), ma quando La Rocca pubblicò *Tiger Rag* sotto il proprio nome, ne venne fuori una lite furibonda fra i soci.

Altro aneddoto è quello che si riferisce al gangster Johnny Torio. Costui si era talmente infatuato della « jass music » di La Rocca e compagni, da coprirli di regali e da aprire un locale, il *Coney Island*, dove la *Original Dixieland* potesse suonare nelle ore piccole, finito il suo lavoro nel locale di Schiller.

Un terzo aneddoto riguarda la denominazione « Dixieland » assunta dall'orchestra. Molti, molti anni prima, una banca di New Orleans aveva emesso un biglietto da dieci dollari con la parola « *dix* » impressa a grandi caratteri su di un lato. Da allora, in alcuni ambienti, si usò scherzosamente l'epiteto di « *Dixie* » o « *Dixieland* » (cioè « terra del dix ») per designare New Orleans; e in seguito la parola prese un'accezione più larga, per ricomprendere tutto il Sud degli Stati Uniti. I musicisti bianchi si appropriarono volentieri di quel nome, e i primi — pare — a servirsene furono quelli del gruppo (uno dei più antichi) che si era raccolto intorno a Jack Laine. « Oggi », scrive C. E. Smith (loc. cit.), « il termine si applica più specificamente alla musica hot d'improvvisazione, così come viene eseguita da piccole orchestre di cinque o sei elementi, e di solito implica che si tratti di orchestre bianche, quantunque il termine sia usato estensivamente ».

Ma torniamo alla *Original Dixieland Jazz Band* che abbiamo lasciata al momento in cui debutta al *Reisenweber* di New York. Pare che la prima esibizione (era un programma di beneficenza a cui prendeva parte il grande tenore Caruso!) si risolvesse in un mezzo fiasco. Ma presto il pubblico capì che c'era qualcosa di nuovo e di potente in quella musica, che era sembrata, di primo acchito, selvaggia e caotica.

E il successo fu enorme, con particolare soddisfazione di Eddie Edwards divenuto *manager* dell'orchestra. Si pensi che la « Dixieland » veniva pagata mille dollari (anni 1917-18) per suonare in feste private!

Le case discografiche « Victor », « Aeolian », « Columbia » fecero incidere

alla « Dixieland » i primi dischi: e rimasero così acquisiti alla storia alcuni fra i più famosi temi di jazz, dal venerabile *Dixieland Jass one-step* a *Livery stable blues*, da *Darktown strutters ball* a *Ostrich walk*, da *At the jazz band ball* a *Tiger rag*, da *Clarinet marmalade* a *Fidgety feet*... Tutti temi che hanno importanza di documento, perchè, in gran parte, sono arie popolari di New Orleans, più o meno rimanipolate da La Rocca e compagni. Nel marzo 1919 il pianista Ragas morì improvvisamente, stremato dalle fatiche e dal vizio del bere. Venne sostituito con J. Russell Robinson: e il posto di Edwards (che andò sotto le armi) venne preso dal trombonista Emile Christian. Con tale formazione l'orchestra debuttò a Londra in uno spettacolo, « *Campane di gioia* ». Dopo alcune trionfali scritture in locali londinesi (e incisioni di dischi) i cinque tornarono nel 1920 alle *Folies Bergères* di New York, ormai celeberrimi, beniamini del pubblico. Edwards riprese il suo posto. Frank Signorelli qualche anno dopo rimpiazzò Robinson al piano.. ma verso il 1923 il pubblico cominciò a voltar le spalle all'orchestra. Nuovi astri sorgevano; e, come spesso accade, proprio nei momenti di crisi, le liti in famiglia cominciarono. Shields e La Rocca ritornarono a New Orleans, e il gruppo si sciolse.

La *Original Dixieland Jazz Band* fu risuscitata — effimera rinascita! — nel 1936; incise pochi dischi, che la critica, quasi unanime, demolì; suonò a una esposizione del Texas, e si sciolse silenziosamente. La Rocca tornò a fare il commerciante, Daddy Edwards l'allenatore sportivo, e l'*O. D. Jazz Band* morì per la seconda volta e per sempre.

Certa critica ha incriminato i primi dischi della *Dixieland* accusandoli di mancanza di swing; ma i jazzologhi più avveduti, sia, chiamiamoli con un brutto ma chiaro neologismo, i « biancofili » come il Goffin, sia i « negrofili » come C. E. Smith, hanno giustamente difeso la gloriosa orchestra da questa strana accusa. Il Goffin sostiene che lo swing ha solo quindici anni di vita ed è inapplicabile alle orchestre basate su pura improvvisazione; e inoltre, commenta argutamente, certi aristarchi farebbero fatica a definire lo swing che essi sostengono manchi ai pionieri della *O. D. Jazz Band*.

Più concretamente ed esattamente, lo Smith identifica questa conclamata « mancanza di swing » in alcune caratteristiche dello stile Dixieland originario: e cioè l'uso di un tempo « staccato » (che ricorda più il ragtime che il sincopato jazzistico moderno) e, generalmente, di una velocità senza tregua, con una intensità di suono uniforme.

Ciò, aggiungiamo noi, può dare e dà l'impressione di una meccanicità e di una secchezza che apparenta la musica della *Dixieland* al ragtime di Scott Joplin; ma al di sopra di questa patina sonora (e al di là di tutti i rilievi tecnici che si sono fatti a proposito della *Dixieland*, e del resto di tutte le altre primitive orchestre bianche o negre, quali i due colpi — o note — per battuta segnati dagli strumenti ritmici e armonici e la sincope ottenuta per ritardo anzichè per anticipo), tutti riconoscono la mirabile polifonìa dell'improvvisazione collettiva della « Dixieland » e le grandi doti solistiche di più d'uno dei componenti; benchè — come è noto — poco spazio venisse dato, attraverso *breaks* (interruzioni) di varia durata, agli assoli.

Probabilmente l'ingegno più fertile fu quello di Larry Shields, il clarinettista. La sua parte in *Tiger Rag* venne presa a modello da tutti i clarinettisti posteriori; il suo fraseggio contrappuntistico si mantiene costantemente di una

varietà e ricchezza notevoli e non ha molto da invidiare a quello dei primi Johnny Dodds, quali ci restano nelle incisioni del 1922.

* * *

Un'altra orchestra bianca che collegò il suo nome e il suo stile alla cittàculla del jazz, New Orleans, è quella dei *New Orleans Rhythm Kings*. Essa, insieme all'orchestra negra di King Oliver e alla *Original Dixieland Jazz Band*, inaugura veramente la musica di jazz, nel senso che consacra con i suoi sforzi (e ha la ventura di documentarli con quei testi, se non eterni, certo lungamente compulsabili che sono i dischi) tutto il travaglio precedente e suggella con opere d'arte compiute l'intenso lavoro di una generazione di musicisti.

Una figura di artista, la cui sventurata fine ha contribuito ad aureolare di leggenda la sua vita, forse dilatandone anche i reali meriti, è quella di Leon Joseph Rappolo, membro della *New Orleans Rhythm Kings* fino dalla fondazione.

Rappolo nacque a Lutcher (o Lutheran) in Luisiana il 16 marzo 1902, da una famiglia di origine siciliana. Tutti, si può dire, erano musicisti in famiglia; il padre, che era capo di una orchestra e insegnava musica, il nonno, che portava il nome di Leon e che era ancora a novantadue anni un eccellente concertista classico di clarinetto, ben noto come tale (pare) anche nella natìa Sicilia.

Logico quindi che quando Leon aveva dieci anni il padre gli mettesse in mano uno strumento; ma non si trattò di uno di quei troppo popolari strumenti a fiato che anche i negri di New Orleans (dove la famiglia Rappolo risiedeva allora) suonavano alla meno peggio.

Però fu proprio un negro, un certo professor Carrie, colui al quale Leon venne affidato per lo studio del violino. Tuttavia Leon pensava al clarinetto, e tentava di suonarlo di nascosto dal padre, con la connivenza della madre. Quando il segreto venne scoperto, il padre si convinse che era meglio non contraddire le naturali inclinazioni del giovane rampollo e lo mandò da un altro professore di musica a imparare il clarinetto. Il cuore di Leon palpitava però per le frenetiche, esuberanti fanfare, quelle *brass bands* che sfilavano in parata, il martedì grasso, per le vie di New Orleans: e la sua amicizia con i fratelli Albert e George Clarence Brunies, più anziani di lui di qualche anno, e che suonavano già nella famosa orchestra (costituita, sembra, tutta di ragazzi in pantaloni corti) di Jack « Papa » Laine (di cui abbiamo più volte fatto cenno), si andò facendo via via più salda e attiva. Eddie Cherie, un ragazzo che aveva del sangue negro nelle vene, gl'insegnò la tecnica del ragtime. Nel 1916, a quattordici anni, Leon scappò di casa per raggiungere l'orchestra Bee Palmer in tournée. Fermato dalla polizia, fu ricondotto all'ovile; ma poco dopo, col permesso paterno, iniziava la sua carriera regolare con Albert e George Brunis alla *Halxay House*.

Nella loro orchestra ritroviamo quell'Emile Lacoume o Lacombe detto « Stalebread », che nel 1896 aveva creato l'antenata delle orchestre di jazz, la *Spasm Band* di cui abbiamo già parlato nel primo capitolo. « Stalebread », nel gruppo dei Brunies e di Rappolo, suonava ora il banjo e portava un gran paio di occhiali neri per coprire la cecità. Nel 1919 venne costituita la *New Orleans Rhythm Kings* che, dopo aver compiuto diverse tournée, fu chiamata a Chicago nel 1920 dall'impresario Mike Fritzel, per suonare al *Friar's Inn* (let-

teralmente: « Cantina del frate »). Fritzel voleva emulare con un'orchestra analoga il successo conseguito allo *Schiller's Cafè* dalla « Dixieland ». Al gruppo stavolta mancò Albert Brunies (che suonava la tromba) e il suo posto fu preso da Paul Mares, altro giovanotto di ventun anni, nativo di New Orleans e che aveva cominciato la sua carriera su di uno *show-boat* del Mississippì. La formazione iniziale risultò la seguente: Paul Mares (tromba); George Brunis (trombone); Leon Rappolo (clarinetto); Jack Pettis (sassofono); Elmer Schoebel (piano); Arnold « The deacon » Loyocano (contrabbasso); Frank Snyder (batteria). Il personale variò poi successivamente, poichè prima Steve Brown, poi Chink Martin sostituirono Loyocano, Stitzel rimpiazzò Schoebel, e Ben Pollack prese il posto di Snyder.

Prima di debuttare al *Friar's Inn* la *New Orleans Rhythm Kings* aveva lavorato anche sulla cosidetta *Streckfus line* (linea fluviale seguìta dai vapori di proprietà Streckfus) e aveva avuto una scrittura a Fox Lake, nel Wisconsin. Poi, a Chicago, si era esibita in un modesto locale, il *Cascades Ballroom*; e qui Rappolo aveva raggiunto gli amici. Ricordiamo, per incidenza, che nelle prime esibizioni dell'orchestra a Chicago fece parte del gruppo anche un reputato trombettista di New Orleans, Emmett Hardy (nato il 12 giugno 1903 a Gretna, suburbio di New Orleans, e morto di tubercolosi il 16 giugno 1925), il quale aveva in precedenza già suonato con Leon Rappolo sugli *show boats*, e tra l'altro, nell'orchestra di Carlisle Evans, a Davenport, Iowa.

È, quest'ultimo, il luogo di nascita di un insigne cornettista bianco, Leon « Bix » Beiderbecke (di cui parleremo in un successivo capitolo); e molti autorevoli musicisti che lavorarono con Hardy, fra cui Ben Pollack, testimoniano che Bix andava a chieder consigli ad Hardy e ne studiava lo stile. Hardy, insomma, sarebbe stato uno strumentista di ancor più grande originalità e valore di Bix. Essendo peraltro Emmett Hardy morto giovanissimo e senza lasciare incisioni discografiche, conviene assumere con beneficio di inventario le enfatiche dichiarazioni dei suoi antichi compagni di lavoro.

Dopo il debutto al *Friar's Inn* con cui la N.O.R.K. conquistò la popolarità, vennero le incisioni dei primi dischi agli studi « Gennett », a Richmond, Indiana: *Oriental, Farewell blues, Discontented blues, Bugle call blues, Tiger Rag, Panama, Eccentric*.

Come già la *Original Dixieland Jazz Band* che nelle incisioni fatte al ritorno dall'Inghilterra aveva aggiunto alla sua compagine strumentale il sassofono (Bennie Kruger), così la N.O.R.K., indulgendo alla moda nascente, inserì un sassofonista, Jack Pettis.

L'orchestra, che rimase unita fino al 1925, subì non pochi cambiamenti, come abbiamo più sopra accennato. La presenza di Brunis, Rappolo e Mares le garantì una fisionomia e una continuità stilistica nelle esecuzioni.

Purtroppo Leon Rappolo contrasse il vizio di fumare marijuana e a poco a poco perdette la ragione. Fu rinchiuso in un sanatorio; e ivi rimase, larva d'uomo ormai, fino alla sua morte, avvenuta il 15 ottobre 1943.

La N.O.R.K., pur suonando in uno stile affine a quello della O.D.J.B., perseguì, evidentemente, scopi di maggior raffinatezza tecnica e perfezione formale: pur rispettando il concetto della polifonia improvvisata, rafforzò gli assoli, più lunghi e sviluppati, con dei *backgrounds* preparati, aumentò i « passaggi » arrangiati, lasciando la impressione, in chi ascolta oggi i loro dischi, di un mag-

gior equilibrio, di un maggior dominio fonico degli strumenti anche se di una minore focosità in confronto alla O.D.J.B.

Potenza ritmica e novità melodica caratterizzano questa orchestra che indubbiamente è una delle più mirabili nella storia del jazz, per i progressi musicali raggiunti in piena aderenza allo spirito originario di quella musica.

Fra i migliori dischi ricordiamo *Tin roof blues* (forse il capolavoro della N.O.R.K.), *Maple leaf rag, Sweet lovin' man, Farewell blues, Tiger Rag.*

I migliori uomini furono, senza dubbio, Rappolo e George Brunis. Rappolo, ricco di idee delicate espresse con un accento malinconico che qualche critico (Rudi Blesh) ha voluto addirittura apparentare allo spirito della canzone napoletana e... siciliana (!?); Brunis dotato di una aspra e pur dolce sonorità assai simile a quella dei trombonisti negri, e di un fraseggio gagliardamente ritmico. Anche Paul Mares, per la lucida costruttività dei suoi assoli, per la sua tecnica sicura, contribuì notevolmente a fare la sezione melodica dell'orchestra una delle più fuse e vibranti che il jazz ricordi.

Dopo lo scioglimento dell'orchestra, i fratelli Brunis tentarono di farla risorgere nel 1925 col nome di *Meritt Brunis and his Friars Friends.* Dal canto suo il batterista Ben Pollack che aveva fatto parte della N.O.R.K. dal 1924, insieme a Santo Pecora, l'ultimo trombonista del gruppo (dopo la partenza di Brunies e di Rappolo), si adoperò per far continuare i *Rhythm Kings* sotto il nome di *Bucktown Five.* Al gruppo parteciparono Francis « Muggsy » Spanier, alla cornetta, Volly de Faut al clarinetto e Mel Stitzel al piano. Vennero incise alcune facce, ma poi il gruppo si sciolse e Ben Pollack riuscì a formare una grande orchestra nelle cui file, qualche anno dopo (1927), avrebbero militato, tra gli altri, Jimmy McPartland, Benny Goodman, Gil Rodin e Glenn Miller.

Ma la N.O.R.K. era finita per sempre; anche se il ricordo ne rimase tanto vivo nel cuore dei musicisti di jazz da indurli, in prosieguo di tempo, a prendere in prestito più d'una volta quella gloriosa denominazione per incidere dischi che ne rievocano, sia pur modernizzati, lo stile e l'atmosfera.

* * *

Nei tentativi di storia del jazz finora compiuti (nessuno dei quali è, da solo, interamente persuasivo od esauriente *et pour cause*) si pospone quasi sempre alla trattazione delle orchestre di New Orleans (periodo delle origini) e di Chicago (secondo periodo) quella delle orchestre (e dei gruppi di incisione) di New York. Ciò non è che un comodo artificio didascalico, perchè se è vero che il jazz genuino è nato in gran parte a New Orleans e si è consolidato a Chicago, non è men vero — e la cronologia delle incisioni discografiche, non ci fossero altre testimonianze, è lì a provarlo — che il passaggio di musicisti negri o bianchi a New York e lo stesso fulmineo divampare della voga del jazz destò anche nella grande metropoli, fino dagli anni precedenti alla prima guerra mondiale, un movimento jazzistico non indifferente. Negri e bianchi risalendo il corso del Mississippi avevano portato la loro musica a Chicago; ma avevano non di rado puntato anche su New York. Vi era stata, come ho accennato in un precedente capitolo, la *Original Creole Band* (nel 1914), quella organizzata da Bill Johnson, il contrabbassista, e con Freddie Keppard alla cornetta (da non confondere con la successiva *Creole Jazz Band* di King Oliver); vi era stata l'*Original Dixieland Jazz Band* e, dei suoi gruppi secessionisti, i

Louisiana Five capeggiati da Anton Lada vi avevano raccolto un notevole successo. Ma New York era una città tutta dedita all'industria e al commercio; e anche la musica vi aveva il suo centro d'affari, la sua *city*, la cosidetta *Tin Pan Alley*. Le orchestre dovevano subire, allora e poi, le influenze d'innumerevoli esigenze e pressioni di indole commerciale. È spiegabile che un'orchestra da palcoscenico guidata dall'istrionico Ted Lewis o un complesso pseudosinfonico facente capo al furbo Paul Whiteman fossero così sollecite a propinare all'America le prime rimanipolazioni e adulterazioni del jazz puro. Ciò avveniva già nel 1919. Whiteman, violinista di poco valore e fiancheggiato da musicisti mediocri come Henry Busse (tr.), Charles Dornberger e Lester Canfield (sass.), Charles Cauldwell (pian.), Buster Johnson (trombone), Mike Pingitore (banjo), Spike Wallace (contrabb.), Hal MacDonald (batt.), poteva raccogliere allori spacciando surrogati di jazz, pomposamente presentati. Non è qui il caso di soffermarsi sugli arrangiamenti di Ferdie Grofé nè sull'opera di Gershwin, tenuta a battesimo da Whiteman: Gershwin è stato un artista d'ingegno ma la sua opera sta ai margini del jazz. E in quegli stessi anni sorgevano le prime formazioni commerciali di jazz spurio costituite da bianchi: le orchestre di Vincent Lopez, di Paul Specht (di cui entrò a far parte il pianista Arthur Schutt) di George Olsen (cui si unì il cornettista Ernest Loring « Red » Nichols), e di Charlie Kerr, dove suonò il chitarrista Eddie Lang, poi passato a un'altra orchestra dell'epoca, la *Scranton Sirens*, la *Waring Pennsylvania* (o *Pencilsharpeners*) e altre.

A onor del vero, i negri (con le orchestre di Will Marion Cook, Wilbur Sweatman ed Elmer Snowden; e più tardi coi complessi di Ellington ed Henderson) parvero sottrarsi all'ondata di « commercialismo » che sommergeva il jazz al suo arrivo a New York.

Fra i bianchi un gruppo che emerse fra gli altri fino dal 1923 fu quello dei *Memphis Five*. Agli inizi i componenti furono: Phil Napoleon (tromba), Miff Mole (trombone), Jimmy Lytell (clarinetto), Frank Signorelli (piano) e Jack Roth (batteria). Signorelli e Lytell provenivano dalla *Original Dixieland Jazz Band*. Il gruppo suonava al *Balconades*, in Columbia Avenue, e registrò dal 1923 in poi un'interminabile serie di dischi, anche sotto il pseudonimo di *Cotton Pickers* (Raccoglitori di cotone), o *Ladd's Black aces* (Assi neri di Ladd).

E non furono questi i soli pseudonimi di cui si servì il gruppo. La pazienza dei discofili ha identificato il gruppo stesso sotto le fantastiche qualificazioni di *Alabama Red Peppers, Jazz Bo's Carolina Serenaders, Alameda Wonder Players*, e altre, usate probabilmente per eludere i contratti di esclusività con l'una o l'altra casa di incisione.

Alcuni dei principali componenti del gruppo (Mole, Signorelli) dal 1925 in poi parteciparono ad altri complessi (molto affini come gusti e concezioni jazzistiche), quelli dei *Cotton Pickers* e i varî raggruppamenti di Red Nichols (di cui parleremo più oltre).

Che gli originali *Memphis Five* si ispirassero alla tradizione di New Orleans filtrata attraverso l'esperienza dell'*Original Dixieland Jazz Band* è evidente dalle loro incisioni, soprattutto dalle più antiche. La critica, nelle sue posizioni di blocchi estremi nelle quali si è ormai divisa, esalta oggi i dischi dei *Memphis Five*, parlando di « meravigliosa polifonìa » per *State Street Blues, Down and out blues, Got to cool my doggies now, Copenhagen, Rampart Street Blues*, e in modo particolare per *Just hot* (così afferma Robert Goffin, strenuo e intel-

ligente difensore dei meriti delle più antiche orchestre bianche di jazz); ovvero tende a svalutare l'opera complessiva del gruppo, sia classificandola come una « quasi-hot music », in parte arrangiata e in parte crudamente polifonica « con tromba e tromboni inadeguati e clarinetto inetto », sia accusando i « *Memphis* » di aver ben presto ceduto alla tendenza di suonare un gran numero di canzoni di successo « in un modo dolciastro e sentimentale », e in ogni caso concludendo che la mistura di elementi europei e afro-americani nella loro musica « piace a quelli che amano l'ibridismo » (così sostiene Rudi Blesh, conservatore come il Goffin, ma ortodosso filonegroide).

Peraltro anche i critici che, come Otis Ferguson, equilibrato e obiettivo, riscontrano nei dischi dei « *Memphis* » alcuni difetti fondamentali (che non sono tanto quelli di aver introdotto effetti preparati, come piano, clarinetto, tromba, trombone all'unissono, duetti fra tromba e trombone, modulazioni d'insieme, ecc., quanto il pianoforte goffo di Signorelli e l'estrema debolezza della sezione ritmica) riconoscono a uno dei fondatori del gruppo doti e meriti notevoli. Alludiamo a Miff Mole.

Milfred « Miff » Mole, nato a Long Island (New York) l'11 marzo 1898, aveva studiato musica, conosceva bene il piano e il violino e si era specializzato nel trombone, arrecando importanti innovazioni all'uso jazzistico di questo strumento. Il trombone, con Miff Mole, esce dal suo ruolo di accompagnatore o commentatore a base di « glissando » o di altri effetti piuttosto spurii (come le « risate ») che, alle origini, sembravano le sole attribuzioni del trombone.

Con chiarezza di idee e grande destrezza tecnica, Mole portò il trombone al livello della tromba, nel senso di renderlo interprete di primo piano anzichè lasciarlo modesta seppur efficace « spalla ».

Il trombone solista ha così trovato in Mole uno dei primi suoi apostoli: altri artisti più compiuti di Mole hanno poi elevato a maggiori glorie questo strumento, la cui tecnica ha tuttavia subìto proprio ad opera di Mole i primi rimarchevoli progressi. *Moanin low* e *You' re the cream in my coffee* sono generalmente stimate le sue migliori *performances.*

CAPITOLO IV

Bix e Tesch

Leon « Bix » Beiderbecke una quindicina di anni fa era considerato poco meno che un eroe del jazz. Capitava ogni giorno di leggere su riviste americane articoli di esaltazione e di glorificazione. L'inglese « *Melody Maker* » faceva eco al coro di Oltre Atlantico, appaiando Bix e il chitarrista Eddie Lang, circonfusi di una stessa aureola di gloria; un'aureola così abbagliante da non lasciar distinguere i contorni della realtà.

Successivamente, una corrente critica legata al preconcetto razziale del jazz, inteso come « musica dei negri americani », sollevò riserve e dubbi, quando addirittura non negò l'arte di Beiderbecke.

Ora si tende a rimettere serenamente in luce il valore di questo originale artista, e critici « modernisti », come Barry Ulanov, condirettore del « *Metronome* », scoprono come egli, con l'intuito degli uomini di ingegno, fosse in anticipo sui gusti e sulla sensibilità del suo tempo, precorrendo sotto certi aspetti forme stilistiche oggi in voga.

Leon Bismarck « Bix » Beiderbecke nacque a Davenport (Iowa) il 10 marzo 1903 da una famiglia di origine tedesca. La madre e la sorella pianista, il padre direttore di un coro, il bisnonno organista; non c'è da meravigliarsi se il ragazzo suonava a tre anni, ad orecchio, la Seconda rapsodia ungherese di Liszt sul pianoforte (secondo quanto scrive Edward I. Nichols). Imparò a suonare la cornetta da solo, e con una tecnica alquanto arbitraria. Ma il talento suppliva alla tecnica. Fra le varie influenze che si vuole abbia subìto il giovane cornettista la più probabile è quella di La Rocca e delle incisioni della *Original Dixieland Band*. Ma a ciò va aggiunto che Bix quasi certamente ascoltò King Oliver e Louis Armstrong sui *riverboats* che facevano scalo anche a Davenport. Si è parlato anche di Emmett Hardy e di altre influenze, ma è comunque controllabile attraverso l'audizione dei dischi di Bix che il suo stile non ebbe sicuramente per solo modello Oliver o Armstrong.

Del resto, in quei lontani tempi di formazione del jazz, la distanza fra i varî stili, le differenze fra « bianco » e « negro » erano infinitamente meno sensibili! Forse la qualità della sonorità e la maggiore o minor copia di idee erano le sole caratteristiche distintive; non è da credere ai prodigi di tecnicismo che gli ingenui negri attribuiscono a tutti i loro pionieri, perfino a Buddy Bolden; o alla spiccata personalità di un pur intelligente La Rocca.

È proprio con Armstrong da una parte e con Bix dall'altra, cioè col sorgere di due marcate personalità che si comincia a delineare un'antitesi o almeno un dualismo di concezioni e di espressioni.

Bix entrò nel 1921 alla Lake-Forest Academy di Chicago, ma si interessò della musica più che di ogni altra materia. E non rimase all'Accademia un anno. Suonò nei dintorni di Chicago, oscuramente, per circa un anno. Lo ritroviamo nel 1923, con un gruppo di giovani e appassionati jazzisti, capeggiati dal pianista Dick Voynow allo *Stockton Club*, vicino a Hamilton, nell'Ohio.

Del gruppo, oltre a Bix e a Voynow, facevano parte George Johnson (sax. tenore), Jimmy Hartwell (clarin.). Al Gandee (trombone), Bob Gillette (banjo) e Bob Conzelman, poi sostituito da Vic Berton (batteria). Il gruppo, che assunse il nome di *Wolverines*, girò nell'Ohio e nell'Indiana; e a Richmond (In-

diana) nel 1923 incise per la casa « Gennett » le prime due facce: *Fidgety feet* e *Jazz me blues*.

Hoagy Carmichael aveva fatto conoscere per primo l'orchestra invitandola a suonare all'Università dell'Indiana. Poi con una tournée teatrale procurata al complesso dal batterista Vic Berton e con una scrittura di due mesi al Padiglione Municipale di Gary Beach l'orchestra ebbe modo di consolidare la sua fama: molti artisti fra cui Milton Mezzrow, George Brunis e Frank Teschmacher parteciparono a *jam* con i *Wolverines* rimanendone entusiasti; Red Nichols venne ad ascoltare Bix e cominciò a subirne l'influenza; e infine New York accolse i giovani trionfatori al *Cinderella Ballrom*. Bix lasciò però l'orchestra per tornare a Chicago dove si unì all'orchestra di Charlie Straight. Passava le ore libere frequentando i locali del South Side, per ascoltare Oliver e Armstrong, Jimmie Noone, Bessie Smith. Breve soggiorno quello presso l'orchestra Straight. L'irrequieto Bix se ne andò a Detroit a suonare su di un *riverboat* e fece conoscenza con i membri dell'orchestra di Jean Goldkette, suonando anche con loro. Nel settembre 1925 si unì a Frankie Trumbauer, che suonava a Saint Louis, all'*Arcadia Ballroom*. Guadagnava cento dollari alla settimana, ma ne spendeva altrettanti. Beveva molto. E suonava moltissimo. Anche il pianoforte (che prediligeva) ed anche musica moderna. Pare che partecipasse a un'incisione dell'« Uccello di fuoco » di Strawinski, quand'era a Saint Louis, ed esistono testimonianze sulla sua assiduità ai concerti dove si programmassero Strawinski, Debussy, Ravel.

È probabilmente in questo periodo che Bix, il quale coi *Wolverines* aveva inciso altre dieci o dodici facce (*Oh baby* e *Copenhagen, Riverboat shuffle* e *Susie, Tiger rag, Sensation* e *Lazy daddy, Tia Juana* e *Big boy, I need some pettin* e *Royal garden Blues*) incise, oltre a *Toddin' blues* e al bellissimo, nostalgico *Davenport blues* (con un gruppetto di cinque amici, fra cui Tom Dorsey al trombone e Don Murray al clarinetto), il famoso assolo di piano *In a mist,* dove echi e reminiscenze debussiane sono però fusi in una solida unità ritmica che fa di quell'assolo un pezzo jazzistico originale e in sorprendente anticipo sulle tendenze evolutive del jazz.

Prima di parlare di quel secondo periodo della vita di Bix che ha inizio con l'unione a Trumbauer e si conclude con la partecipazione alle orchestre di Goldkette e Whiteman, è opportuno soffermarsi sulle incisioni dei *Wolverines*.

Se, da un canto, il Goffin dichiara che « i *Wolverines*, in dischi come *Copenhagen* ispirarono l'intera scuola bianca della musica », e Dave Dexter jr. concorda osservando, sia pure con enunciazione cauta, che « i *Wolverines*, sotto certi aspetti, furono superiori alle orchestre negre contemporanee », dall'altro canto i « mangiabianchi » come il Blesh demoliscono dischi quali *Jazz me blues,* ammonendo che « lo spirito dei *Wolverines* è quello delle orchestre *sweet* e dei canzonettaioli popolari sentimentali ». Il Blesh aggiunge l'arbitraria affermazione che, con Bix, la musica romantica europea del secolo decimono, e particolarmente quella tedesca, fece il suo ingresso devastatore nel regno del jazz, dove solo la linea classica della melodia francese della quadriglia e della canzone creola aveva potuto accordarsi con il classicismo non sentimentale nè romantico della pura polifonìa afroamericana.

Affermazioni di questo genere possono per un momento suggestionare chi pensi all'origine tedesca di Bix, alle sue predilezioni musicali extra jazzistiche (più post-romantiche che romantiche in senso stretto, però); ma non reggono

a una valutazione concreta dell'opera dei *Wolverines*. Anzi divengono ridicole solo che si ascolti una qualunque delle incisioni del gruppo; in linea discendente diretta da quelle dei *New Orleans Rhythm Kings*, per l'accuratezza dei passaggi arrangiati e d'insieme che collegano i lunghi momenti d'improvvisazione collettiva e i varî assoli, contenuti in una linea sobria e tradizionale, nella tradizione del jazz originario di New Orleans.

La differenza reale fra i *Wolverines* e i *New Orleans Rhythm Kings* è invece, a nostro parere, questa. Mentre nel gruppo dei N.O.R.K. (come del resto, precedentemente nella *King Oliver Creole Jazz Band*) lo stile dei singoli strumentisti si impasta e — diremmo — si livella, conferendo una tinta omogenea a tutta l'esecuzione, nei *Wolverines*, la cornetta di Bix, per la sua sonorità, per il suo fraseggio (che è, questo sì, avviato a distaccarsi dalla primitiva irruenza di Oliver, di Armstrong, o dalla bonaria semplicità di La Rocca o Mares) si alza sulle altre voci, e spicca di una luce propria. E se il timbro di quella voce è patetico, la linea melodica che Bix costruisce è orientata invece verso una serena purezza classica, prima sconosciuta. Qui certamente, la cultura musicale e l'ambizione tormentata dell'artista hanno giocato nella stessa direzione, e, nonostante le incertezze e qualche barocchismo di gusto (e furono questi difetti di Bix a esser copiati da Red Nichols e dai falliti riformatori bianchi del jazz), hanno ottenuto risultati indiscutibili.

Che il vero fulcro dell'orchestra dei *Wolverines* fosse proprio Bix è provato, tra l'altro, dal fatto che il gruppo, con molti cambiamenti, resistette ancora per circa un anno, senza molta fortuna (anche se al suo nome è legato il « lancio » di una nuova danza che in quegli anni ebbe molto successo, il *charleston*). Alla fine gli ultimi due superstiti della formazione originale, Dick Woynow e George L. Johnson, — come ha narrato lo stesso Johnson — scoraggiati lasciarono l'orchestra che poco dopo si sciolse del tutto.

Nel frattempo Bix aveva lavorato per quasi un anno (fino all'estate del 1926, circa) con l'orchestra di Trumbauer (e a quell'epoca risalgono le incisioni fatte sotto l'etichetta *Sioux City six* e *Chicago loopers*, di cui le più notevoli sono *I'm glad* e *Flock o' blues*, in cui a fianco di Bix suona il trombonista Miff Mole). Poi l'orchestra di Trumbauer venne sciolta e i due musicisti, che avevano stretto amicizia fra loro, passarono insieme all'orchestra di Jean Goldkette a Hudson Lake (Indiana): orchestra numerosa, adatta a soddisfare le esigenze commerciali più che i gusti degli intenditori. La presenza di qualche solista valoroso, fra gli undici elementi, consentiva a Goldkette di avere un gruppo *sweet* e uno *hot*, e l'entrata di Bix e Trumbauer valse a rafforzare il gruppo *hot*. L'elemento più dotato era forse il clarinettista Don Murray; ma poi il gruppo venne arricchendosi di altri artisti di primo rango, quali i due Dorsey, Joe Venuti e Eddie Lang. *My pretty girl* e *Clementine* sono reputati fra i dischi migliori di Goldkette. L'orchestra fu al *Roseland Ballrom* a New York, a Cincinnati, a Detroit; poi, sul finire del 1927, Adrian Rollini (un oriundo italiano, amico di Venuti, Lang e Signorelli, anch'essi di origine italiana) scritturò Bix, il trombettista Fred Farrar, il trombonista Bill Rank, il batterista Chauncey Moorehouse insieme a Venuti, Lang e Signorelli, per aprire in New York un club notturno chiamato *The New Yorkers*. Il locale tirò avanti per due settimane, poi dovette chiudere. Bix e Trumbauer entrarono allora a far parte del grosso orchestrone di Paul Whiteman.

Whiteman era più geniale come uomo d'affari che come violinista: era

già diventato celeberrimo fin dalla prima esecuzione (12 febbraio 1924) della *Rhapsody in blue* di Gershwin e la « Victor » aveva venduto due milioni di copie della sua incisione di un motivo in voga, *Japanese sandman*. Nelle file della sua orchestra aveva militato Red Nichols, erano entrati i Dorsey, Venuti e Lang e un trio vocale, i *Rhythm boys* formato da Harry « Bing » Crosby, Al Rinker e Harry Barris. Dave Dexter jr. riferisce che due incisioni del gruppo accennato (*Whiteman stomp* e *Sensation stomp*) erano state « arrangiate » dal poliedrico artista negro Don Redman; segno che Whiteman sapeva bene che cosa fosse il jazz vero, ma lo propinava a piccole dosi, per ovvie ragioni di speculazione commerciale.

Bix e Trumbauer seguirono le vicende dell'orchestra, rimanendo un po' nell'ombra. Il film musicale « *King of Jazz* » presentò l'orchestra di Whiteman nelle macchinose interpretazioni di *Rhapsody in blue* e di canzonette alla moda; i teatri presentarono l'orchestra nelle ancor più macchinose esecuzioni degli « arrangiamenti » di Ferdie Grofè. L'unico sfogo furono i dischi.

Poi Bix cominciò ad ammalarsi; beveva troppo, conduceva una vita disordinata. Whiteman lo mandò in vacanza per qualche tempo, Bix tornò a New York nel 1931 per breve tempo; nella primavera del 1931 vi ritornò per l'ultima volta, lavorando poco (fu per quattro giorni con l'orchestra Casaloma), suonando molto il piano nella sua stanza d'albergo alla 42ª Strada, curando insieme con l'arrangiatore Challis la trascrizione per l'editore Robbins del suo assolo *In a mist*, ed elaborando varî progetti per la formazione di un'orchestra per una *tournée* in Europa. A una « veglia » a Princeton si buscò una polmonite e morì pochi giorni dopo, il 7 agosto 1931.

Resta da accennare alle incisioni di Bix e Trumbauer. A differenza di quanto si ritiene da altri, crediamo che se la vicinanza di Bix giovò a Trumbauer (che adottò un fraseggio molto simile a quello bixiano), Bix, al contrario, subì una influenza negativa da parte di Trumbauer. Se la sonorità di « Tram » si amalgamava in un certo senso con quella di Bix che, pur robusta, ha qualcosa di morbidamente malinconico, nella monotonia del registro medio, le concezioni jazzistiche di Trumbauer erano assai distanti da quelle cui si era in un primo tempo ispirato Bix. Trumbauer pensava, un po' come Red Nichols, ad un jazz tanto levigato nella sonorità quanto ben ordinato, misurato e discreto nella struttura delle esecuzioni. Suonando nelle orchestre di Goldkette e soprattutto di Whiteman, che andavano per la maggiore, probabilmente Trumbauer si confermò in queste dannose convinzioni. Le predilezioni classiche di Bix lo aiutarono nella stessa direzione. E così si spiega la freddezza di alcune incisioni del 1927-28, a cui Eddie Lang e Arthur Schutt portarono il contributo del loro scolasticismo.

Si salvano i dischi in cui, per il prevalere delle tendenze più sane di Bix, tutta l'esecuzione si accende di una fiamma che è quella del jazz di New Orleans. *Clarinet marmalade, Ostrich Walk, Riverboat shuffle* erano temi gloriosi che non potevano essere suonati con spirito diverso da quello dei maestri: a malgrado dell'abbondanza dei passaggi arrangiati.

I dischi migliori di Bix, nel periodo 1927, sono proprio quelli cui non prese parte Trumbauer (eccezion fatta per *Singin' the blues*), e la cui etichetta varia da *B.B. and his gang* a *New Orleans Lucky Seven*: dodici facce in cui Bix è coadiuvato in modo eccellente dai clarinettisti Don Murray o Izzy Friedman (a torto ignorati dalla critica), che avevano assimilato molto delle idee dei primi

clarinettisti negri (Dodds e Noone in specie), riecheggiandone i timbri pungenti con vivace slancio. *Singin' the blues* considerato uno dei più felici dischi di Bix, è memorabile anche per l'audace finezza del suo lungo assolo: R. Nicolosi ha richiamato l'attenzione sull'uso delle semicrome legate su tempo moderato nella 15ª misura e L. Cerri ne ha osservato l'uso degli intervalli melodici lontani e l'impiego della terza diminuita, caratteristiche del fraseggio del jazz più recente.

* * *

Il 1927 è un anno cruciale per il jazz. Pullulano i nomi, i fatti: si registrano storici inizi, svolte importanti.

Fra i numerosi altri eventi forse la storia del jazz seguiterà a citare, al di sopra delle polemiche, quel gruppo di incisioni eseguite da un manipolo di geniali ed entusiasti giovani artisti di Chicago che, secondo una corrente critica ormai superata, documenterebbe l'esistenza di una vera « scuola » o « stile Chicago ».

Probabilmente quando Panassié, rincalzato da George M. Avakian e altri, parlò di uno « stile Chicago » fu tratto in inganno dalla indiscutibile omogeneità qualitativa di quel gruppo di incisioni, opera degli stessi musicisti, allenati a un lungo esercizio comune, affiatatissimi e legati fra loro da amicizia e affinità di gusti. Ma voler estendere l'accezione di questo « stile » oltre i confini di una quindicina di dischi è un'assurda forzatura concettuale. I volonterosi « exploits » guidati da Eddie Condon, dopo la scomparsa di Teschmacher (soprattutto quelli in cui ai musicisti bianchi si mescola qualche artista di colore dotato di una propria spiccata personalità come il trombettista Henry Allen), non riproducono che in parte l'atmosfera e il colore delle prime incisioni.

Riservandoci di analizzare più oltre le caratteristiche delle incisioni che hanno dato origine alla denominazione di « stile Chicago », soffermiamoci brevemente sui protagonisti, uno dei quali è senza dubbio il più illustre di tutti e, nonostante i suoi difetti e le sue manchevolezze, rimane tuttora uno dei più grandi interpreti bianchi del jazz; anche a dispetto dei voltafaccia stupefacenti di un certo settore della critica jazzistica che tende a rinnegarlo e a declassarlo. Alludiamo al clarinettista Frank Teschmacher, nato a Kansas City il 13 marzo 1906. Per rifare la storia dei giovani « chicagoans » occorre risalire al 1922. Cinque ragazzi frequentavano allora la Austin High School di Chicago; Jim Lannigan suonava il piano, Jimmy Mc Partland la cornetta, suo fratello Dick il banjo e la chitarra, Bud Freeman il sassofono e Frank Teschmacher (che stava imparando a suonare anche il contralto) il violino. Erano proprio ragazzi; Teschmacher aveva sedici anni, Jimmy Mc Partland quattordici. Suonavano a « matinées » danzanti studenteschi, e le loro orchestre preferite erano quelle dei *New Orleans Rhythm Kings* e dei *Wolverines*. Ribattezzarono il proprio gruppetto come i *Blue Friars*; si aggiunse a loro Dave Tough, studente allora al Lewis Institute, che suonava la batteria, e Lannigan passò al contrabbasso, cedendo il suo posto di pianista a Dave North. Nel 1924, Jimmy Mc Partland li lasciò per breve tempo, chiamato a sostituire Bix nell'orchestra dei *Wolverines*. Ma al suo ritorno portò con sè l'amico musicista Husk O'Hare che promosse la nuova formazione del gruppo battezzata *Husk O'Hare Wolverines*, di cui faceva parte anche il trombonista Floyd O'Brien. L'orchestra trovò una scrittura al *White City*, un salone popolare da ballo nel parco dei divertimenti di Chicago.

Johnny Hodges

Benny Carter

Frank Newton

Red Nichols

Wild Bill Davison

Bill Coleman

Nello stesso locale, nei giorni di festa, suonava un'altra orchestra, quella di Sig Myers, nelle cui file militavano, fra gli altri, Francis « Muggsy » Spanier alla cornetta e Volly De Faut al clarinetto.

Al termine della scrittura le due orchestre si sciolsero e Teschmacher si unì a Muggsy nella nuova formazione che andò a suonare al *Midway Garden*, mentre Freeman, Lannigan e Mc Partland si unirono all' orchestra di Art Kassel. L'orchestra che ora suonava al *Midway Garden* aveva George Wettling alla batteria e Floyd O'Brien al trombone e si arricchì presto di un nuovo pianista, Jess Stacy. L'orchestra partecipava anche a *jam session* in altri locali dove suonavano Wingy Mannone, Mezz Mezzrow, Eddie Condon, Pee Wee Russell, e nel distretto negro e anche in case di musicisti negri, come Johnny Dodds. Ma fu dall'incontro con Red Mc Kenzie che nacque la possibilità per il gruppo dei giovani amici di Chicago di registrare in disco le loro brillanti esecuzioni.

Red Mc Kenzie era stato un fantino che amava molto i cavalli e i liquori, ma ancora di più amava il jazz. Fino dal 1924, attraverso amicizie personali con capi orchestra molto introdotti quali Isham Jones, aveva preso parte ad incisioni, in cui egli suonava uno strano strumento, un pettine rivestito di seta, un gioco da bambini, ma adoperato con abilità e gusto non comuni. Dopo il successo dei primi dischi, dei *Blue-blowers* (letteralmente: soffiatori di blues) di *Mound City* (cioè di Saint Louis), Mc Kenzie e la sua piccola orchestra, andarono all'estero, a Londra, poi tornarono in America. E fu nel 1927 che Mc Kenzie e Eddie Condon, che del gruppo dei « Chicagoans » era probabilmente lo spirito più organizzativo, combinarono una seduta di incisione per la « Okeh » e altre per la « Brunswick » e per la « Paramount ». Il gruppo di queste incisioni, della stessa qualità e dell'identico stile, consta di: *Sugar* e *China Boy*, *Nobody's sweetheart* e *Liza* (con Mc Partland, Tesch, Freeman, Sullivan, Condon, Lannigan e Krupa); *Bull frog blues, China Boy, Jazz me blues, Sister Kate* e *Nobody's sweetheart* (con tre sassofoni: Charles Pierce, Ralph Rudder e Tesch, che suona anche il clarinetto, Muggsy Spanier alla tromba, Ray Litscombe al piano, Stuart Branch alla chitarra, Jim Lannigan e Paul Keppler alla batteria); *I 've found a new baby e There' ll be some changes made* (con Spanier, Tesch, Mezzrow al tenore, Sullivan, Condon, Lannigan al basso tuba, Krupa e Mc Kenzie come cantante), *Friar's point shuffle* e *Darktown strutters ball* (con l'identica formazione ma con Wettling al posto di Krupa); *Jazz me blues* (con Krupa, senza Mc Kenzie, e con Rod Cless al sassofono contralto). Questi dischi furono incisi nel 1927 e 1928.

Dopo le incisioni del 1928 i vecchi amici si dispersero di nuovo. Jim Lannigan passò ad un'orchestra sinfonica a suonare il violone, Mc Partland si unì all'orchestra di Ben Pollack, Teschmacher a quella di Jan Garber. Tesch non lasciò quasi mai Chicago, se non per incidere qualche disco a New York con l'orchestra di Ted Lewis, dove suonava Muggsy Spanier. Si era sposato e doveva guadagnarsi da vivere: e poichè è provato che era un timido e un autocritico, è facile capire perchè egli non emergesse come molti altri suoi colleghi più imbroglioni di lui. Tesch incise però molte altre volte con Elmer Schoebel, Miff Mole e altri. In questo campo ci sono ancora ricerche e scoperte da fare da parte dei discografi. La notte del 29 febbraio 1932 era a bordo di una automobile guidata da Wild Bill Davison, nella cui orchestra allora suonava. Tesch. che non sapeva guidare ed era un temperamento nervoso e sensibile, aveva

sempre avuto il terrore della velocità. Il destino volle che in quella notte egli morisse in uno scontro d'automobile. Davison che guidava rimase illeso. Dopo Bix Beiderbecke, con Frank Teschmacher scompariva tragicamente e prematuramente un altro dei più rilevanti e personali interpreti bianchi del jazz.

Sul primo gruppo — l'unico veramente omogeneo — delle incisioni così dette di « stile Chicago », i critici hanno gareggiato nello scrivere sciocchezze. Si è affermato (ma traendone conclusioni sfavorevoli: Dave Dexter, jr.) che la caratteristica di questo stile consiste nell' « enfasi » data a tutti i quattro quarti del ritmo da parte della sezione ritmica (soprattutto dei batteristi, Krupa, Tough, Wettling), nell'uso del sassofono al posto del trombone e nella parte preminente del clarinetto rispetto alla tromba.

Si è detto (Rudi Blesh) che è contrassegnato dalla apparizione del *riff* come mezzo di arrangiamento d'insieme per collegare assoli esibizionistici e da improvvisazioni collettive caotiche e isteriche che hanno modellato il prototipo delle moderne *jam-session.*

Si è asserito, più correttamente (ma con giudizio insufficiente: Robert Goffin) che lo « stile Chicago » si riferisce più che a uno « stile » (che non è se non Dixieland modificato) a uno « spirito »; e che consiste in una improvvisazione a tre o quattro parti (clarinetto, tromba, sass. tenore e/o trombone), con assoli a turno (e predominio del clarinetto) e polifonia finale improvvisata.

Anche l'analisi minuziosa che Milton Mezzrow nel suo libro autobiografico « *Really the blues* » offre sulle caratteristiche della « scuola Chicago » non convince del tutto.

Ecco, secondo Mezzrow, alcuni fra i principali *trick* o effetti (derivati dai negri, ma, secondo Mezzrow, peggiorati perchè usati più artificiosamente):

1) Il *flare - up* (che, approssimativamente, si potrebbe tradurre in « crescendo d'insieme »). Al primo finale di un ritornello, l'orchestra esegue un accordo e il batterista fa un *break* e dà un colpo di piatto. Costituisce una specie di segnale di riunione, di concentrazione, di tensione ritmica.

2) *L'esplosione.* - Al termine delle prime otto battute di un tema di trentadue battute, dove l'armonia tende alla modulazione, ovvero al termine della sedicesima battuta di un tema di trentadue battute, dove non c'è pausa, il batterista col solito colpo di piatto e con un colpo di grancassa sul quarto dei quattro tempi, dà un attimo di respiro ai musicisti che poi « partono » tutti insieme.

3) Il ritmo *shuffle,* che sarebbe un modo di suonare staccato, con forza uguale, senza accentare particolarmente in nessun punto.

4) Il *break* (che, come è noto, è l'interruzione totale dell'orchestra, eccetto uno strumento che per qualche battuta suona da solo e prepara la ripresa d'insieme).

A noi pare che sia difficile, per non dire impossibile, caratterizzare lo « stile Chicago » indicando come costanti di questo stile certe peculiarità strumentali, certi criteri di organizzazione dell'esecuzione. Il gruppo di dischi citato ha un'omogeneità di stile indiscutibile, perchè i musicisti che parteciparono alle incisioni avevano la stessa concezione dello stile New Orleans cui si ispiravano: essi assegnavano alla tromba una funzione di guida, le variazioni di questo istrumento si distaccavano poco dal tema e il contrappunto era sostenuto dal sassofono tenore e dal clarino, dotati di una sonorità più *dirty* e di una maggior

libertà di espressione. La sezione ritmica aveva un compito di *background* ostinato e violento, di saldo appoggio agli strumenti melodici. La modificazione dello stile tradizionale New Orleans sta in ciò, in un bisogno — già sentito dai *New Orleans Rhythm Kings* — di una maggior chiarezza e ordine nella struttura della esecuzione, con passaggi arrangiati, con unisoni preordinati, riservando l'abbandono al *chorus* finale, in cui la sezione melodica si scatena sul martellare scandito dei ritmi.

È falso che i finali dei « Chicagoans » siano caotici; li si ascoltino attentamente, ogni parte è bene enucleabile, quasi sempre precisa e appropriata. Ciò dipende anche dallo stile, molto meno legato di quello dei negri di New Orleans, adoperato da quasi tutti i « Chicagoans ».

Teschmacher è il migliore del gruppo per le sue qualità di mordente, di aggressività, di originale audacia che supera, a nostro avviso, le deficienze tecniche con l'intelligenza dell'artista. Perfino Freeman che, in seguito, diventò un « gigione » del suo strumento, ha assimilato il gusto e il linguaggio di Tesch: si ascoltino i suoi assoli in *Nobody's sweetheart* e in *China boy*, esemplari « svisamenti » del tema.

Scomparso Teschmacher, scompare lo « stile » Chicago: ciò che conferma una volta di più come di atmosfera è più corretto parlare, anzichè di « stile » o di « scuola »: un'atmosfera risultante proprio da quell'egual modo di sentire e di esprimere di cui s'è fatto cenno e, probabilmente, dalla presenza di Teschmacher la cui personalità di solista influiva, direttamente o no, su chi suonava con lui, ed ebbe un peso notevole sul complesso delle incisioni.

Teschmacher ottiene splendidi effetti di tensione ritmica, ora parafrasando con delicata nervosità una frase, ora esaltando e vibrando una o due note della stessa frase e sottintendendo le altre; e sempre sorprendendo per la perfetta linea melodica che riesce con facilità e senza dar tregua a sè stesso a costruire, variandone continuamente l'andamento, il colorito, la spezzatura.

Pochi altri artisti (forse solo Bix Beiderbecke) hanno dato prova di tanta forza espressiva e di tanta vena creativa nell'uso delle armonie tematiche di canzoncine che sembravano offrire ben poco al solista di jazz.

CAPITOLO V

Louis Armstrong

La vita di Louis Armstrong, è stata già raccontata, con ampiezza di particolari, da molti scrittori: da Hugues Panassié a Robert Goffin, a William Russell. Essi hanno avuto la pazienza di attingere alle più autorevoli e dirette testimonianze collimandole e intessendole e, ovviamente, facendo capo a quella di Armstrong; ricostruendo così con vivacità di dettagli, anno per anno, il « curriculum » di questo glorioso artista.

Mai fu reso tanto concorde omaggio da parte dei critici di jazz, così discordi di solito, ad un artista vivente: riprova questa dell'importanza che Armstrong ha avuto nella storia del jazz.

Non si annoi, quindi, il nostro lettore, se anche noi, proporzionalmente ai limiti della nostra breve storia del jazz, indugieremo nella biografia di Louis, citando spesso e parafrasando le parole stesse di Armstrong, tratte dalla sua autobiografia (1936), che, seppure interpolata con brani apocrifi dovuti a Horace Gerlach, è in gran parte autentica, dettata da Armstrong in forma originale e secondo il suo caratteristico stile, di una commovente, colorita, quasi infantile semplicità di espressione.

Louis Armstrong nacque il 4 luglio 1900 a New Orleans da genitori negri *full-blooded*, cioè con quattro quarti di sangue negro. I suoi nonni materni erano stati schiavi; e la mamma di Louis era nata in una cittadina a cinquanta miglia da New Orleans e, venuta giovanetta nella città del Delta, era entrata a servizio presso una famiglia di bianchi. A soli quindici anni aveva sposato Willie Armstrong, un lavoratore dei campi. Matrimonio non troppo felice, da cui nacquero due figli, Louis e Beatrice.

Il primo ricordo della vita di Louis è un ricordo poetico: i grandi bianchi fiori di magnolia della Luisiana, che a tarda primavera riempivano l'aria del loro profumo intenso.

Aveva cinque anni Louis allorchè i suoi genitori si separarono e la madre portò i due figlioletti a New Orleans, dalla nonna. Vivendo nei quartieri attorno a Liberty e Perdido Streets, quartieri poverissimi, Louis fece subito conoscenza con la vita nei suoi aspetti più sordidi e tristi. « Com'erano cattivi i ragazzini in quei rioni! Santo cielo! Stavano in mezzo alla strada gran parte della notte e giocavano continuamente ai dadi o si pigliavano a cazzotti ». Ma Louis, cui la madre aveva insegnato ad essere onesto e serio, non aveva l'indole dello sciocco perdigiorno. Preferiva la compagnia di un gruppo di ragazzi cui piaceva cantare e nuotare. Andavano nelle notti calde ai *docks* intorno al Mississippi, e alternavano le lunghe nuotate intorno ai grandi battelli bananieri alle cantatine in coro. Fu formato un quartetto vocale (di cui Louis non riferisce la formazione, ma che secondo il Russell era composto da « Happy », « Shots » e « Kid » Rena).

Le ambizioni musicali di Louis, che cantava da tenore, erano quelle di cantare da basso e di avere anche un tamburo; come ne aveva visti, nell'orchestrina di Buddy Bolden che suonava in una di quelle case di piacere, la *Masonic Hall*, intorno alle cui strade i monelli ronzavano; in parte cantando e fischiando per raccogliere elemosine in parte osservando e ascoltando avidamente. Secondo

Bunk Johnson, Louis avrebbe peraltro imparato anche a suonare la cornetta a undici anni e proprio per opera di Bunk; prima cioè di quanto abbia ammesso lo stesso Louis nella sua autobiografia.

La notte di Capodanno del 1913 per aver, in segno di allegria, sparato in aria con un vecchio fucile, trovato in casa, una monelleria innocente, venne arrestato da un poliziotto. È così che a dodici anni Louis finì alla Waif's House, un riformatorio: e fu da allora che cominciò a imparare e a prender sul serio quella musica che egli inconsciamente adorava. I compagni gli affibbiarono, a motivo della bocca molto larga, il soprannome di « Gatemouth » o « Satchelmouth » (bocca a sacco), che, abbreviato in « Satchmo » egli ama conservare e affibbiarsi tuttora con affettuosa scherzosità.

Al riformatorio Louis Armstrong imparò, sotto l'insegnamento di Peter Davis, a suonare la cornetta: e quando fu dimesso, a quattordici anni, era, per forza di labbro e potenza di fiato, un piccolo campione. Ma ancor troppo piccolo per poter assumere impegni professionali...

Così, per aiutare la madre (che si era risposata), andava a vendere sacchi di carbone, lavorava presso droghieri e lattai e si aiutava anche giocando ai dadi. La passione per la musica non lo aveva abbandonato: aveva conosciuto ed ammirato Bunk Johnson ed ora il suo idolo era Joe « King » Oliver, che gli dimostrò viva simpatia e gli fu largo di insegnamento e consigli.

Nel 1918 ritroviamo Armstrong già sposato — ma non troppo felicemente — con Daisy Parker, moglie inadatta per un ragazzo esuberante come Louis.

Ma fin dal 1917 Louis era riuscito a formare un sestetto, la sua prima orchestra organizzata, con « Little Joe » Lindsay, un batterista. « Copiavamo », dice Louis « la nostra strumentazione da quella della *Kid Ory Band*, il cui asso era King Oliver, e copiavamo il loro stile nel miglior modo possibile ».

Quando Oliver decise di andare a Chicago, Louis fu chiamato a rimpiazzarlo nell'orchestra di Kid Ory dove rimase sedici mesi. Nel frattempo Fletcher Henderson (che aveva conosciuto Armstrong quando questi aveva il sestetto con Lindsay, in occasione di alcuni spettacoli dati a New Orleans dalla cantante Ethel Waters, che Fletcher accompagnava al piano) aveva scritto da New York, dove si era stabilito, invitando l'amico a raggiungerlo.

Ma Louis, che, com'egli dichiara, non era « come Sid Bechet e altri », che fin da giovani si erano dati a una vita artistica più randagia, voleva starsene a casa.

Si consultò col suo amico Zutty Singleton, il batterista, e rispose che sarebbe andato a New York se ci fosse stato lavoro anche per Zutty. Ma Henderson non accettò. Anche King Oliver scriveva da Chicago, avvertendo il suo allievo che un giorno o l'altro l'avrebbe chiamato con sè. Ma il destino riserbava un'altra esperienza a Louis, esperienza che egli qualifica come « uno dei ricordi più belli e inestimabili ». Un giorno in cui l'orchestra di Kid Ory, con vistosi cartelloni pubblicitari, girava — com'era d'uso a New Orleans — per la città, si imbattè, all'angolo di quelle due famigerate vie, Rampart e Perdido Street, dove Louis era stato arrestato da bambino, in un'altra orchestra su di un altro carrozzone; e, sempre secondo le consuetudini, le due bande rivali sostarono e ingaggiarono una tremenda battaglia sonora. « Mi ricordo » scrive Armstrong « di aver soffiato addirittura il mio cervello nella tromba! ».

Qualcuno aveva assistito, ascoltato e giudicato. Era Fate Marable, un noto

pianista, allora a capo di una grossa orchestra (dodici elementi) che suonava su di uno di quei battelli da escursione, il *Dixie Bell*, che incrociavano nelle acque del Mississippi; vecchi maestosi battelli a ruote di un'epoca romantica del gran fiume.

Così nel novembre del 1919, Armstrong firmò il contratto con Marable, lieto ora di uscire dalla sua città natale, anche per sottrarsi ai dissidi con la moglie. « Noi due, ragazzi, non avremmo mai dovuto sposarci, eravamo troppo giovani per capirne il significato »; e inoltre Daisy era ragazza troppo inesperta e di forte temperamento per tollerare le scappatelle del marito.

Molte pagine — fra le più sentite e pittoresche — Armstrong dedica alle due stagioni trascorse con la *Fate Marable's Jazz - E - Sazz Band.*

Armstrong rammenta fra l'altro con particolare simpatia un membro dell'orchestra, David Jones, che suonava il « mellophone » e che gli insegnò a leggere la musica.

Nell'autunno del 1921, Louis, stanco di quelle tournée sul battello, che pure gli avevano giovato per la costante pratica dello strumento, che gli avevano consentito di visitare tante città, ad ogni scalo, e gli avevano procurato l'amicizia di musicisti come Johnny Dodds, Pops Foster, il clarinettista e violinista Boyd Atkins, il banjoista Johnny St. Cyr, decise di fermarsi a lavorare a New Orleans.

Fu scritturato da Tom Anderson, proprietario di uno dei più noti *cabarets* di Rampart Street, « *The real thing* », per un'orchestra di cui facevano parte il pianista Luis Russell e i clarinettisti Albert Nicholas e Barney Bigard. Ma, contemporaneamente (o poco dopo) si impegnò anche con una delle più famose fanfare (le *marching brass bands*) di New Orleans, la *Tuxedo Band*. Fu nel luglio del 1922, in un'afosa giornata, al ritorno da un servizio di marcia funebre a un funerale con la *Tuxedo Band*, che Louis ricevette un telegramma da King Oliver.

Louis, all'appello affettuoso del suo maestro rispose partendo, pochi giorni dopo; e raggiunse a Chicago l'orchestra di King Oliver che suonava al *Lincoln Gardens* e che era, allora, composta da King alla tromba, Honoré Dutrey al trombone, Johnny Dodds al clarinetto, Bill Johnson al basso, Baby Dodds alla batteria. L'orchestra annoverava inoltre un pianista, di cui Armstrong, nella sua biografia, non fa il nome. Armstrong fu accolto con ospitalità da King e da sua moglie Stella, che lo tennero addirittura sotto il loro tetto.

Louis aveva precedentemente conosciuto attraverso una foto dell'orchestra di King la pianista Lillian Hardin e gli era piaciuta molto. Ora non l'aveva più trovata con l'orchestra del maestro; seppe che suonava in un popolare club notturno, il *Dreamland* con l'orchestra di Ollie Powers. Fu King che presentò Lil a Louis; e l'idillio fra i due fiorì quando, qualche mese dopo, la ragazza tornò a suonare il piano nell'orchestra di Oliver. Lil era nata a Memphis ma ormai da molto tempo viveva a Chicago dove aveva studiato il piano, secondo i dettami classici. La formazione classica di Lil giovò a Louis, che molto apprese dalla fidanzata perfezionandosi nel leggere a prima vista e suonando musica classica, ogni tanto prendendo anche parte a funzioni in chiesa. Fu Lil che, piena di fede nel musicista e nell'uomo amato, lo spinse a studiare senza tregua, e incoraggiò in lui le più alte ambizioni.

Nell'aprile del 1923, finita la scrittura al *Lincoln*, l'orchestra di Oliver partì

per una tournée attraverso l'Illinois, l'Ohio e si fermò a Richmond, nell'Indiana, per incidere alcuni dischi per la « Gennett ». Era la prima esperienza di Louis in materia. Louis ricorda che i tecnici dovettero collocarlo venti piedi più indietro degli altri musicisti per la difficoltà di registrare chiaramente le sue note sul registro alto.

Il 5 febbraio 1924 Lil e Louis si sposarono. Lil convinse Ollie Powers a scritturare Louis come prima tromba e Louis lasciò così Oliver. Ma la sua permanenza al *Dreamland* durò poco; nell'ottobre del 1924, a un nuovo invito di Fletcher Henderson, Armstrong partì per New York.

L'orchestra di Fletcher suonava al *Roseland Ballroom*, all'angolo fra Broadway e la 51ª Strada. Nello stesso locale, una di fronte all'altra, erano le orchestre di Sam Lanin e di Fletcher Henderson. New York era città molto più « commerciale » di Chicago, e, come abbiamo accennato, la presenza attiva dell'industria della canzone esercitava la sua marcata influenza sul repertorio delle orchestre. Lo stesso Henderson, anche se, per il suo complesso di dodici elementi, elaborava i primi arrangiamenti notevoli che la storia del jazz ricordi, era costretto a infarcire i suoi programmi di canzoni « a successo ».

Armstrong nella sua autobiografia ricorda con particolare compiacimento i suoi primi contatti col mondo vario e pittoresco di Harlem, e le conoscenze che vi fece: Charles Gilpin, l'interprete del dramma negro di O'Neil *Emperor Jones*, Paul Robeson e Bill « Bojangles » Robinson, Duke Ellington e Cab Calloway, e il grande poeta negro James Weldon Johnson.

Al finir dell'inverno 1925, trascorso al *Roseland* con l'orchestra di Henderson, Louis seguì il complesso in una tournée in Pennsylvania e nel Massachusetts; ma al ritorno il desiderio di rivedere Chicago e Lil Hardin fu più forte di ogni altro sentimento.

Lil e Louis stavolta si misero insieme: Lil era pianista e *leader* al *Dreamland*, e il loro complessino di otto elementi diede tali risultati da consentire l'acquisto di una casetta, di una automobile e di un pezzo di terreno a Idlewild Lake, nei pressi di Chicago. Periodo felice: Louis trascorre vacanze deliziose sul lago, nuota, va a cavallo senza sella, butta nell'acqua a tradimento Lil che non sa nuotare ... Tutta l'esuberanza fanciullesca di Louis esplode con la stessa foga cui egli si abbandona nella sua cornetta. Al principio del 1926 Erskine Tate gli propose di suonare con la sua orchestra al Vendome Theatre. Louis accettò e fu nell'orchestra di Tate che si incontrò con Earl Hines. La simpatia e la comprensione fra il giovane trombettista e il pianista dallo stile « trumpet » furono immediate. Pochi mesi dopo (primavera del 1926) ai due amici pervenne una richiesta da parte del *Sunset Cabaret*, un popolarissimo locale del South Side della città. L'orchestra era quella di Carroll Dickerson.

« Per la prima volta il mio nome venne a galla, apparve a caratteri cubitali nelle insegne luminose », scrive Armstrong. E quelle scritte una volta tanto dicevano, caso inconsueto nel campo pubblicitario, la verità: « *Louis Armstrong, Worlds' Greatest Trumpeter* » (il più grande trombettista del mondo).

Armstrong era ormai lanciato, e in pieno fervore di lavoro. Qualche mese ancora, e poi — correvano i primi mesi del 1927 — Louis costituì una propria orchestra di dodici elementi, con due pianoforti, di cui uno era Buck Washington. All'angolo di Calumet Street con la 35ª Strada era tutto un clangore di orchestre di assi: in diversi ma vicini locali suonavano i *Plantation Syncopators*

di King Oliver, il complesso di Jimmie Noone e l'orchestra di Armstrong, e, poichè era primavera e porte e finestre cominciavano ad essere aperte, venivano dichiarate vere e proprie guerre musicali.

In quello stesso periodo Louis raggruppò anche gli *Hot Five*; esigua schiera di cinque artisti coi quali Louis impegnò tutto se stesso per incidere memorabili dischi. Armstrong sgobbava così giorno e notte, ed egli stesso confessa che, avendo poche ore per dormire, non andava quasi mai a casa. Ormai sicuro della sua forza, dimenticava lentamente ma fatalmente colei che lo aveva così intelligentemente aiutato e spronato nei suoi esordi. Ma l'unione di Louis e Lil, anche se raffreddata, doveva continuare ancora fino al 1932.

Quando era con Henderson, Louis aveva inciso parecchio accompagnando molte cantanti di blues, fra cui Bessie Smith, e la finezza e l'inesauribile copia delle sue risorse avevano portato a quei dischi un inestimabile contributo. Altre incisioni fatte con i *Blue Five* di Clarence Williams (con Sidney Bechet, Charlie Irvis al trombone e Buddy Christian al banjo) gli avevano probabilmente suggerito la idea degli *Armstrong's Hot Five*. E i primi *Hot Five* furono, insieme a Louis stesso, Lil Hardin al piano, Kid Ory al trombone, Johnny Dodds al clarinetto, Buddy St. Cyr al banjo (alcune incisioni vennero poi pubblicate anche sotto l'etichetta di *Lil's Hot Shots*).

Armstrong cita, fra quelle facce, *Gut Bucket blues, Big butter and egg man* e il famosissimo *Heebie Jeebies*, uno dei suoi prediletti cavalli di battaglia, di cui furono venduti quarantamila dischi in poche settimane.

Fin da quando era al *Sunset Cabaret*, l'editore Melrose gli aveva stampato « Cinquanta Hot Choruses di Louis Armstrong »; e questa pubblicazione aveva cooperato a richiamare su di lui, sempre più, l'attenzione incondizionata di musicisti negri e bianchi, che venivano ad ascoltarlo ed erano felici di poter suonare, in qualche occasione, con lui.

In tanto lieto incalzare di vicende una nota triste: la morte della madre. Un cuore di estrema sensibilità come quello di Louis ne fu ferito profondamente. Ma anche il dolore nell'artista è stimolo alla creazione. Gli *Hot Five* divennero *Hot Seven*, con l'aggiunta di Pete Briggs al contrabbasso e di Baby Dodds, fratello di Johnny, alla batteria, chiamati per rinforzare l'esigua sonorità della sezione ritmica.

Ai primi del 1928 Armstrong accettò un viaggio con l'orchestra di Clarence Jones al Metropolitan Theater. Tre o quattro mesi dopo, Carroll Dickerson gli fece nuove offerte per riaverlo con sè al *Savoy* e Louis ritornò con Dickerson.

« Al *Savoy* » scrive Armstrong « avevamo una bella orchestra ». C'erano fra gli altri Zutty Singleton alla batteria, Homer Hobson alla seconda tromba, Fred Robinson al trombone, Crawford Whethington al primo sax-alto, Jimmy Strong al sax-tenore, Bernard Curry al terzo sax-alto, Gene Anderson al piano, Mancy Cara al banjo, Peter Briggs al basso-tuba, oltre a Carroll Dickerson al violino.

Le cose andarono bene per un anno. Armstrong registrò in quel periodo felice molti splendidi dischi, con un nuovo gruppetto di *Hot Five* (di cui quattro dell'orchestra Dickerson, cioè Robinson, Strong, Cara e Singleton, e il quinto, Earl Hines, al piano) e, successivamente con un gruppo di *Hot Six* (ma indicati in etichetta come i *Savoy Ballroom five*), per l'aggiunta di Don Redman, quale saxofono contralto e arrangiatore.

Mentre però i dischi di questi gruppi ristretti risultarono tutti ottimi o per lo straordinario mordente o per il delicato colore d'insieme (oltre, s'intende, all'apporto mirabile della personalità potente del più grande dei solisti), le facce registrate con l'intera orchestra di Dickerson appaiono solo uno sbiadito fondale per gli assoli schiaccianti di Armstrong (si ascolti il celebre *Some of these days*).

Nella primavera del 1929 il *Savoy* non potè più pagare l'orchestra; e fu allora deciso collettivamente di tentare la fortuna a New York, dove però essendo più noto Louis di Carroll Dickerson, l'orchestra fu presentata come quella di Louis Armstrong in persona al *Savoy* di Harlem. (E a questo periodo appartengono i dischi che abbiamo indicato, in cui l'orchestra appare veramente nel ruolo di accompagnatrice agli « exploits » vocali o strumentali del suo effettivo *leader*).

Una nuova occasione per ingrandire la sua già larga fama capitò ad Armstrong, allorchè gli fu proposto di apparire (senza abbandonare i suoi impegni con l'orchestra Dickerson) in una grande *revue* musicale al *Connie's Inn,* dove suonava l'orchestra di Leroy Smith: *Hot Chocolates*. Louis ebbe modo di far rifulgere le sue doti, veramente rare, di attore, cantante e strumentista e soprattutto di jazzman. Fu in quella rivista che Louis lanciò una delle sue canzoni preferite, *Ain't misbehavin* (di Fats Waller). Lo spettacolo — che ebbe un successo strepitoso — proseguì fino alla primavera del 1930.

Poi, scioltasi anche l'orchestra Dickerson, Armstrong si aggregò all'orchestra di Luis Russell, un pianista che, se non era come, con ingenua enfasi, scrive Armstrong « uno dei più grandi pianisti swing », era però un musicista di jazz sensibile ed intelligente, capace di contemperare le esigenze commerciali con quelle del gusto più *hot*.

A quel periodo appartengono altre felicissime incisioni di Louis: l'indimenticabile *Saint Louis Blues* (diventato popolare ormai anche nei paesi più refrattari al jazz, proprio in virtù della appassionata, vibrante interpretazione armstronghiana), *Rockin' chair, Dallas blues* e altre (con un complesso degno di Louis: Henry Allen e Otis Johnson come seconda e terza tromba, J. C. Higginbotham al trombone, Albert Nicholas, al clarino e sax-alto, Charlie Holmes al sax-alto, Theo Hill al tenore, Luis Russell al piano (e come arrangiatore), Will Johnson alla chitarra, Pops Foster al contrabbasso e Paul Barbarin alla batteria).

Con un altro gruppo (in cui erano Joe Turner al piano e Bernard Addison alla chitarra), verso la metà del 1930, Armstrong registrò altre facce, divenute poi « classiche »: *My sweet, Dinah, Tiger rag* e altre.

Più tardi, Armstrong, scritturato al *Sebastian's Cotton Club* — notissimo locale notturno — si recò ad Hollywood. Anche se fu indotto a scegliere (o, fors'anco, scelse egli stesso) dei « numeri » commerciali in voga (fra cui la rumba *The peanut vendor*), in quel periodo, il grande artista incise altre splendide creazioni come: *I'm a ding dong daddy, Confessin', Body and soul* (con Lawrence Brown al trombone e Lionel Hampton alla batteria e al vibrafono).

Nel 1931 tornò a Chicago, e formò una propria orchestra in cui erano, fra gli altri, Zilmer Randolph, 2ª tromba e arrangiatore; Preston Jackson, trombone; John Lindsay, contrabbasso, e Tubby Hall, batteria). Da questo periodo, costretto dalla sua stessa rinomanza a maggiori indulgenze ai facili gusti del

grosso pubblico, Louis incide mediocri motivi di successo, lasciando tuttavia spesso il segno dell'unghia del leone; ma, qualche volta, lasciandosi sommergere dal mediocre o trascinare dall'esibizionismo delle acrobazie sul registro acustissimo. Non si deve però dimenticare che anche in questa, che fu da taluni definita una eclissi nella sfolgorante carriera di Louis, se non addirittura l'inizio della curva discendente, Armstrong incise delle vere gemme, rilucenti come tante altre in passato: *I surrender dear, Star dust, I got rhythm, Lawd You made the night* too *long* e moltissime altre.

Con la sua orchestra fece una lunga tournée, toccando anche la sua diletta New Orleans, per tornare poi nell'autunno ad Hollywood, al *Cotton Club*.

Nel 1932, avendo deciso di prendersi un po' di riposo, si imbarcò per l'Europa; la vacanza consistette nel suonare con immenso successo al Palladium di Londra, per continuare poi la tournée in Inghilterra e Scozia. Tornato agli Stati Uniti nel novembre 1932, dopo una breve permanenza nell'orchestra di Chick Webb, ricostituì una propria orchestra, e nel 1933 ritornò in Europa.

Dal luglio 1933 a tutto il 1935 Louis Armstrong diede concerti a Londra, Copenhagen, Stoccolma, Oslo, Amsterdam, Parigi, spingendosi fino a Torino (per due spettacoli). L'entusiasmo che suscitò lasciò stupefatto lo stesso Louis. Tornato a Chicago nel gennaio 1935 Louis divorziò da Lil Hardin, risposandosi poi nuovamente. Si ricongiunse all'orchestra di Luis Russell, che, con formazioni diverse, prese parte a molte incisioni con Louis. Altre incisioni con l'orchestra di Jimmy Dorsey, coi Mills Brothers e perfino con complessi hawaiani caratterizzarono la quasi costante attività di Armstrong, fino agli inizi della guerra.

Tracciata questa cronaca della vita di Louis, e pur non consentendo la schematicità di questa storia a grandi linee una disamina critica dello stile del grande artista, è tuttavia necessario e agevole stabilire il posto che Armstrong occupa nella storia del jazz.

Egli riassume e condensa tutti gli sforzi e le esperienze che il jazz aveva tentato; fondendone i risultati in un linguaggio così originale e di così universale valore da costituire il paradigma di tutti gli stili di jazz.

Se è lecito arrischiare un giudizio riassuntivo si può dire che Armstrong trasfonde nel suono del suo strumento tutte le espressioni della voce umana e più precisamente della voce del negro che canta; che le sue doti più spiccate sono: una varietà ritmica prestigiosa che sollecita e colorisce il fraseggiare immaginoso, ma chiaro, semplice, logico; una sensibilità squisita degli intervalli melodici; una capacità innata di imprimere anche a poche note una forza evocativa straordinaria; un attacco d'acciaio e un vibrato veloce che elettrizzano la melodia; una partecipazione intensamente affettiva e talora una sovrapposizione del proprio io alla musica (che è, volta a volta, commossa o ilare, acremente beffarda o fanciullescamente ridente). A ciò si aggiunga una personale, ed efficacissima tecnica strumentale che, ad eccezione di qualche momento meno felice, è sempre al servizio dell'ispirazione, e permette a questa di estrinsecarsi con una ricchezza e una pienezza esuberanti. Per tali doti Armstrong è il solista ideale, il *matador* di ogni esecuzione, è anche il più estroso ingegnoso e fertile dei contrappuntisti nelle polifonie o nell'accompagnamento dei blues dei primi e più classici dischi da lui incisi. In Armstrong il jazz acquista sovente la consistenza dell'opera d'arte, la bellezza di una creazione lunga-

mente maturata nel subcosciente e liberata dall'artista in un momento di gioia con un fervore sincero e quasi mistico. Possono sembrare queste, e forse sono, frasi generiche e un tantino retoriche applicabili a tutti i veri artisti, ma — almeno per quanto concerne il jazz — raramente l'ascoltatore ne riceve una sensazione di così viva verità, come di fronte ad Armstrong, il cui lirismo schietto e immediato rampolla trasparente da una natura michelangiolescamente robusta e impetuosa.

Se si vuole cogliere la differenza non solo quantitativa ma qualitativa fra Armstrong e i suoi predecessori (chi è venuto dopo di lui e lo ha imitato è sempre rimasto al di sotto) si ascolti, ad esempio, l'incisione di *West End Blues* del suo maestro King Oliver (1929).

Gli stili sono molto simili, l'eredità raccolta da Louis — occorre ammetterlo — è importante, ma non sfugge all'ascoltatore esperto il minor mordente di Oliver, magnifico ma più delicato ed esile disegnatore di melodie.

Fantasia e risorse tecniche, ma soprattutto limpidezza di eloquio musicale, comunicativa e potenza di espressione hanno fatto di Armstrong la sintesi vivente di ciò che il jazz è stato ed è; anche se, tendendo ad evolversi, il jazz, dopo di Armstrong e soprattutto in epoche recentissime, ha cercato altre forme espressive meno liriche, meno subiettive.

Crediamo che l'avvenire dimostrerà valide quelle che, pur diversissime, non sono completamente avulse dal ceppo della tradizione; ed Armstrong è la « tradizione » del jazz, solidificata nel suo aspetto più caratteristico e più duraturo.

CAPITOLO VI

New York

Nelle numerose, e tutte incomplete, storie del jazz pubblicate finora, dove la cronaca tende ad avere maggior peso della critica (e noi abbiamo umilmente dichiarato come sia presuntuoso azzardo bandire l'esposizione dei fatti, che attende del resto, tuttora una ricostruzione esatta, per far luogo a una sistemazione critica per la quale i tempi non sono maturi), si ignorano sdegnosamente gli esperimenti e le prove dei musicisti bianchi di jazz dell'epoca che segue ai *Wolverines*, accomunandole tutte sotto l'insegna sprezzante del « commercialismo », o, all'estremo opposto, ci si dilunga a raccontare le vicende di orchestre come quella di Whiteman, o di Jean Goldkette o di Ben Pollack che, in sè, poca importanza hanno nella storia del jazz, e quella poca è da attribuire unicamente alle apparizioni, più o meno lunghe, che vi hanno fatto degli artisti di valore.

A noi sembra invece che se c'è un bianco che, anche per i suoi errori, meriti di essere menzionato, questi è Red Nichols.

Red Nichols è il responsabile di una tendenza che ha guidato più di un gruppo di musicisti, più di una serie di incisioni: ci riferiamo non solo a quei complessi « di studio » che, sotto numerose denominazioni (*The Red Heads, Red and Miff's Stompers, Arkansas Travelers, Louisiana Rhythm Kings, Charleston Chasers* ed altre), ebbero sempre come *deus ex machina* Red Nichols, ma anche alle formazioni, varie di numero, facenti capo a Joe Venuti e ad Eddie Lang, nonchè a quelle dei fratelli Dorsey.

Ernest Loring « Red » Nichols, nato a Ogden, Utah, l'8 maggio 1905, aveva imparato a suonare la cornetta dal padre, entrando poi nell'Accademia Militare di Culver City, dove un caporchestra, George Olsen, lo sentì e lo scritturò appena diciassettenne. Nichols lavorò con Olsen, poi con l'orchestra di Johnny Johnson, e quindi a New York con orchestre commercialmente assai bene quotate come quelle di Sam Lanin, Ray Miller, Ross Gorman, Don Voorhees, Roger Wolfe Kahn, in club notturni e sui palcoscenici (per spettacoli famosi come *Earl Carrol's Vanities, Rain or shine, Strike up the band, Girl Crazy*). È in questo ambiente newyorkese, di intenso lavoro, di facili successi e di facili lucri, che l'ambizioso Nichols conobbe artisti che vivevano come lui e, aggiungiamo, ne condividevano i gusti: il clarinettista Jimmy Dorsey e il pianista Arthur Schutt, il violinista Joe Venuti e il chitarrista Eddie Lang, il basso-saxofonista Adrian Rollini e il trombonista Miff Mole. Nichols aveva ascoltato Armstrong al *Roseland* e Bix Beiderbecke al *Cinderella* e li aveva ammirati profondamente; aveva ben capito da che parte stesse il vero jazz. Ma la mentalità dell'ambizioso, testardo e intraprendente cornettista dai capelli rossi era pur sempre quella di un musicista « professionista »; e, coerentemente, l'aspirazione di Red era quella di inzuccherare con un preteso raffinamento di valori formali l'ancor acre pillola del jazz. Acre, diciamo, per la massa del pubblico che, propensa ad applaudire per il complesso delle sue qualità, ivi compresa la grande *showmanship*, un Armstrong, considerava il jazz come qualcosa di troppo rumoroso, di troppo incomposto, di troppo negro.

Nichols arrivò con la sua indiscutibile abilità a impadronirsi degli studi di incisione; divenne l'organizzatore di una interminabile lista di registrazioni, con organici or buoni or pessimi, più spesso mediocri, subendo in un primo

tempo il fascino della personalità onesta e moderatrice di Miff Mole, imponendo in un secondo tempo la propria volontà, anche quando artisti di Chicago (come Freeman, Sullivan, Krupa, Pee Wee Russell, Condon, Tough) si aggregarono a lui per qualche seduta di incisione. Dal 1927 a tutto il 1930 Nichols fece parlare di sè. Il suo jazz in similoro arrivò in Europa e fu preso per oro colato. Determinò uno stile, fece spuntare anche in Europa la fungaia degli imitatori e proseliti. A suo modo, giovò alla causa del jazz popolarizzandolo, e insieme le nocque, falsando e traviando il gusto.

La concezione di Nichols è chiara: il jazz polifonico deve restringersi a un piccolo spazio dell'esecuzione, sul finale, per terminare con una cadenza preparata; gli assoli debbono inanellarsi gli uni con gli altri attraverso passaggi arrangiati e nell'insieme dare un'impressione di calma e di gentilezza. Un giardinetto potato all'inglese, dove le forbici hanno preventivamente livellato e sagomato tutto. Il risultato è inevitabile; una mortificazione di quello spirito improvvisativo che era alla base del jazz patriarcale di New Orleans. Si confronti il *Nobody's sweetheart* dei « Chicagoans » con quello di Nichols: la differenza balza evidente. Là un'impetuosa passione cui la disciplina dei passaggi arrangiati sobriamente disposti non nuoce, qui una coartata freddezza d'insieme, che perfino la infelice scelta del « tempo » rende melanconica.

Ma i dischi di Nichols erano più « gradevoli », più eleganti, più « musicali »; si vendevano. Tuttavia bisogna ammettere che gli sforzi di Nichols non furono tutti negativi. Nichols si adoperò per creare una ibrida atmosfera particolare, che conciliasse il dinamismo *hot* con la correttezza musicale dell'accademia, la dolcezza della melodia con la asprezza del ritmo, e questa atmosfera creò: noiosa non di rado, ma qualche volta non priva di suggestione. Certi dischi di Nichols sono ancora interessanti, per una loro garbata, polita, seppur molle, musicalità. Restano come documento di una concezione che, pur superata, riaffiora, sotto aspetti diversi, più di una volta nella storia del jazz.

* * *

I musicisti creoli di New Orleans dell'era prejazzistica imperniavano spesso le loro orchestre popolari su di un violinista (famoso fu Armand Piron) come osserva perspicacemente Rudi Blesh, « sia a motivo della deferenza francese per il classico violino, sia perchè un violinista era in grado di leggere meglio la musica ». È tuttavia innegabile che su tale strumento hanno continuato a pesare le regole dell'insegnamento accademico e raramente i pochissimi violinisti degni di essere ricordati negli annali del jazz hanno saputo completamente svincolarsi dalla tecnica, per così dire, scolastica. Questo vale anche — e soprattutto — per Joe Venuti, oriundo italiano (nacque sul piroscafo che portava i suoi genitori in America, il 1° settembre 1904), educato a Filadelfia — dove conobbe il chitarrista Eddie Lang (coetaneo e nato a Filadelfia) — violinista con le orchestre di Roger Wolfe Kahn, Paul Whiteman, Jean Goldkette, ecc. e successivamente capo di una propria orchestra.

Tuttavia i nomi di Venuti e Lang meritano una particolare citazione, perchè ad essi spetta la priorità dell'incisione discografica di quel jazz che si è poi voluto battezzare « da camera », e non a torto. Si tratta di un jazz che ha perduto ogni traccia della vecchia ruvidezza, dell'antica impetuosità: a pochi strumenti, generalmente a suono delicato, in esecuzioni ingegnose e puntuali dove

è evidente la preparazione, e quasi assente la polifonia improvvisata; evidente la ricerca deliberata di un'atmosfera piuttosto calma, ma calda al tempo stesso. Questo tentativo di conciliare il diavolo con l'acqua santa (che nulla ha a che fare con il *take it easy* dei negri) è spesso finito a scapito del dinamismo, della vibrazione interiore. Tutto è sovente superficiale e decorativo: raramente i musicisti danno l'impressione di partecipare intensamente alla loro musica. Questo senso di freddo e distaccato è avvertibile in dischi eccellenti come fraseggio e tecnica, ma aridi, a tratti, come teoriche esercitazioni, quali *Black and blue bottom* e *Stringin' the blues* (1926). Venuti e Lang ebbero la disgrazia di circondarsi di musicisti come i pianisti Arthur Schutt o Rube Bloom, o il basso sassofonista Adrian Rollini, che si compiacevano, in misura forse ancor maggiore, del ricercato, dell'agghindato, del prezioso e dello stravagante ad ogni costo (Rollini costruiva da sè e suonava strumentini come l'« hot fountain pen » o il « goofus » e si dilettava di suonare il fagotto, la cui voce goffa serviva soltanto come elemento di curiosità).

Era gente che ammirava Red Nichols più che l'autentico jazz, e si illudeva di innovare, o, forse anche, cercava unicamente di farsi notare a scopi commerciali.

Tuttavia qualche incisione meno glaciale del solito venne fuori, nella congerie delle altre: ad esempio, *Penn beach blues* fra le più vecchie e, soprattutto, quattro facce incise nel 1931 (con i fratelli Charlie e Jack Teagarden alla tromba e al trombone, Benny Goodman al clarino e al sassofono, e Neil Marshall alla batteria) testimoniano le capacità e la sensibilità jazzistica di Venuti, il cui gioco si fa più fervido e sincero, e di Lang, straordinariamente efficace accompagnatore sia dal punto di vista armonico che da quello ritmico. *Farewell blues, Someday sweetheart, After you've gone* e *Beale street blues* rappresentano un contemperamento della intenzione venutiana volta all'esecuzione musicalmente nitida, raffinata e la tradizione più genuinamente jazzistica.

Venuti ha continuato (anche dopo la morte del fedele compagno Lang, avvenuta nel 1933) a suonare e a incidere secondo la tendenza sopra indicata, e, fra i suoi epigoni più illustri, Benny Goodman ha raccolto — con le incisioni del suo trio, quartetto e quintetto — molto di ciò che Venuti aveva seminato; e moltissimi altri apprezzati jazzisti, bianchi o negri, hanno poi prodotto opere che sono in quella scia e in quel clima.

Il « jazz da camera », respinto con sdegno dai critici tradizionalisti, con tutte le riserve che si possono formulare (e che noi abbiamo poc'anzi espresso a proposito di Venuti) costituisce peraltro un'interessante e ricca forma espressiva del jazz, che meriterebbe maggior studio ed attenzione di quanto non le abbia dedicato la critica.

* * *

Contrariamente a quanto si è creduto per molto tempo dai profani, Harlem, pure essendo un vasto distretto di una grande città dove i negri si erano stabiliti fin dagli inizi del secolo, pure comprendendo nella sua popolazione quasi unicolore (ma con infinite sfumature e gradazioni, dal caffelatte pallido al nero bruciato) negri del Sud, fuggiaschi o liberati, negri emigrati dalle Indie Occidentali o dai Caraibi, e infine generazioni di famiglie *coloured* nate e cresciute in Harlem stessa, non fu mai un centro creatore di musica negra. Jazz e Harlem non coincidono affatto: Harlem ha ospitato il jazz ma non ne ha nu-

trito i germi fecondi del folklore, non ha mai — se non in piccola misura — coltivato le *street parades*, l'usanza delle bande dei funerali e del Carnevale delle danze tribali del Congo.

Harlem era il settore di una grande città industriale e commerciale, e la razza bianca lasciò volentieri Harlem al suo isolamento e ne sfruttò — a fini speculativi — le caratteristiche etniche; e bianchi furono i proprietari dei più famosi *cabaret* negri, il *Savoy Ballroom* e il *Cotton Club* dove il turista assetato di « colore » e di liquori, prima, durante e dopo il proibizionismo, poteva trovare di che dissetarsi.

Ma in molti casi furono i negri che si mimetizzarono per ragioni di convivenza o per la propria creduta civilizzazione, e cercarono di rendere gradita la propria musica, imitando le orchestre da ballo bianche. In questo quadro è comprensibile che Fletcher Henderson, arrivato a New York nel 1920, costituisse due anni dopo un'orchestra commerciale per il *Roseland Ballroom* e probabilmente si rallegrasse nel sentirsi pubblicitariamente annunciato come il « Paul Whiteman negro ».

Henderson era nato il 18 dicembre 1898 a Cuthbert, in Georgia, e aveva cominciato a studiare il pianoforte a dieci anni, senza tralasciarlo neppure quando passò all'Università di Atlanta e poi a New York per laurearsi in matematica e chimica-farmacia. La prima importante scrittura di Fletcher fu al *Little Club* o *Alabama Club* con una formazione che comprendeva: Howard Scott ed Elmer Chambers (tr.); Charlie Green (tr.ne); Buster Bailey (cl. e as.); Don Derman (as.); Coleman Hawkins (sax ten.); Fletcher (p.); Charlie Dixon (banjo); Bob Escudero (cb.); Kaiser Marshall (batt.).

Nei dischi marca « Black Swan » che egli incise con questa formazione è palese invece un ritorno allo spirito improvvisativo e al gusto tipico di King Oliver; ma nei passaggi arrangiati si rivela già la mano di Henderson e la sua mentalità. Henderson si sforza di « scrivere » per le sezioni nello stesso stile in cui il solista si esprimerebbe; si impegna quindi a muovere rapidamente in unisoni chiari ed eleganti le singole sezioni e, per superare le inevitabili difficoltà, si appoggia al *riff*, cioè alla frase breve ma di insinuante mnemonicità.

Fin dall'inizio Henderson si mostrò uomo di sicuro intuito nella scelta dei suoi orchestrali al cui estro di solisti lasciò ampio sfogo: Coleman Hawkins era un giovane tenorsassofonista che col gruppo dei *Jazz Hounds* aveva girato in tournée per accompagnare la grande *blues singer* Mamie Smith, ma era ancora pressochè sconosciuto quando Henderson lo ingaggiò.

È noto poi (e ne abbiamo parlato in capitoli precedenti) come Armstrong stesso nel 1924 entrasse a far parte dell'orchestra di Fletcher, che suonava allora al *Roseland Ballroom* (dove, ritornato, Fletcher doveva poi suonare per tanti anni). Armstrong portò all'orchestra il *Dippermouth blues*, cangiato in *Sugarfoot stomp* e rimanipolato da Henderson, che ne fece poi un pezzo « standard ». Quando Armstrong ripartì da Chicago, altri trombettisti di valore lo rimpiazzarono: Joe Smith, Tommy Ladnier, Rex Stewart, differenti nello stile ma accortamente impiegati da Fletcher nel gioco d'insieme e lasciati liberi negli assoli.

Wilder Hobson, narrando le sue impressioni sull'orchestra di Henderson, all'epoca del primo *Clarinet Marmalade* (1926), mette in rilievo i mirabili semplici ed ispirati duetti di tromba fra Ladnier e Smith, la vena di Hawkins che improvvisava un ritornello dopo l'altro, l'esuberanza di Kaiser Marshall che

gettava le bacchette sulla testa del pubblico, le intemperanze del bassotuba che ai rimproveri di Henderson rispondeva: « *Ah usually only play two three notes, ah'm goin' have some fun this evenin'* ». (Di solito suono solo due o tre note, e voglio divertirmi un po' stasera).

Abbiamo citato l'aneddoto perchè esso comprova come Henderson non abbia mai adoperato il pugno di ferro coi suoi uomini e spiega pertanto come inesatto sia il draconiano giudizio di qualche critico neworleanista che vuol vedere anche in quelle prime esecuzioni hendersoniane il « tutto stereotipato » dei più moderni arrangiamenti swing dell'epoca 1936. In realtà invece, pure essendo il primo a fare uso sistematico dei *riff* e a concepire l'arrangiamento nella sua struttura moderna, Henderson sia per le lunghe « *chances* » offerte ai suoi preclari solisti sia per la incapacità (derivante dal suo carattere mite) a tenere in freno e a guidare con precisione e puntualità le sezioni nelle parti arrangiate, ha lasciato incisioni in cui è quasi sempre avvertibile una calda spontaneità di esecuzione che rende flessibili, dinamici e leggeri gli « *ensembles* ». Se un rilievo si può fare è anzi questo: che la leggerezza, la « *souplesse* » va spesso a detrimento della energia, talchè certi dischi di Fletcher oggi sembrano fiacchi e un po' dolciastri ad onta del più che corretto e tradizionale « svisamento » del motivo.

Nel 1930 la formazione dell'orchestra è la seguente: Russell Smith, Bobby Stark e Rex Stewart (tr.); Jimmy Harrisson, Claude Jones (tr.ne); Benny Carter (cl. e as.); Harvey Boone (as.); Coleman Hawkins (sax. ten); Henderson (p.); Clarence Halliday (ch.); John Kirby (cb.); Walter Johnson (batt.). Nel 1931 Bennie Morton prende il posto di Harrisson e Russell Procope quello di Benny Carter. L'orchestra che ora suona al *Connie's Inn* è ormai da cinque anni nel suo pieno fulgore. Gli arrangiamenti, intelligentemente dosati di Henderson, hanno suscitato l'interesse di tutti i capiorchestra di jazz. La compagine dell'orchestra, pur coi mutamenti che subisce e subirà ancora, resta di primo ordine.

Fletcher Henderson si servì anche, egregiamente, di arrangiamenti composti per la sua formazione orchestrale da altri arrangiatori di colore, da John Nesbitt a Don Redman, da Benny Carter a Horace Henderson (fratello di Fletcher). E qualche volta fece appello ad arrangiatori più commerciali, come Nat Leslie o Archie Bleyer o Gene Gifford, che avevano colto dei metodi e criteri di Fletcher solo la meccanica, il dinamismo superficiale, appesantendo quindi il lavoro d'insieme a scapito degli assoli.

Tuttavia anche nel 1932 e nel 1933, quando l'orchestra aveva subito dei rimaneggiamenti e aveva perduto un poco della freschezza e dello slancio primitivi, vennero registrate esecuzioni notevoli: tale, ad esempio, l'originale *Honeysuckle rose*, il cui *riff* del *chorus* finale è una trovata felicissima, degna dell'intelligenza e del gusto di Fletcher; tali il sorprendente *Queer notions, Rhythm crazy, Ain't cha glad* e numerosi altri.

Nel 1934, l'orchestra si presentava così formata: Russell Smith, Irving Randolph, Henry Allen (tr.); Keg Johnson, Claude Jones (tr.ni); Hilton Jefferson, Russell Procope, Buster Bailey, Ben Webster (saxes); Fletcher e talora Horace Henderson (p.); Lawrence Lucie (ch.); Elmer James (cb.); Walter Johnson (batt.). Forte rimaneva ancora la sezione delle ancie cui si aggregò per alcune incisioni anche Benny Carter.

Nel 1937, dopo il grande lancio commerciale dello « swing » attraverso l'or-

Henry Allen

Howard Mc Ghee

Harry Edison

Maynard Ferguson

Glenn Miller

Jack Teagarden

Tommy Dorsey

chestra di Benny Goodman, era logico che Fletcher Henderson fosse chiamato come arrangiatore per quella orchestra: egli era il padre spirituale di questo « swing » orchestrato, il precursore nobilissimo e abilissimo del moderno arrangiamento, di quello che doveva poi, malauguratamente, venire fabbricato in serie per complessi orchestrali più affiatati precisi e fonicamente equilibrati di quella che era stata l'orchestra Henderson ma infinitamente più aridi e opachi.

Anche nel 1936 e 1937 artisti dotati di robusta personalità militarono nelle file dell'orchestra di Fletcher: dal trombettista Roy Eldridge — antesignano di un più moderno stile trombettistico — al tenorsassofonista Leon « Chu » Berry che, seguendo le orme di Coleman Hawkins, si distingueva per una piu intensa, meno arabescata, liquidità di fraseggio.

Ma ormai ciò che aveva da dire l'orchestra di Fletcher era stato detto. Ora cominciava la fase monotona dell'autoimitazione. Forse l'ultimo grande guizzo è quel *Christopher Columbus* che diventò un pezzo campione della *« swing era »*.

Il 29 dicembre 1952, dopo una lunga malattia che lo aveva costretto, semiparalizzato, al ritiro, Henderson morì, lasciando un universale rimpianto.

* * *

Altre orchestre negre, in quegli anni, avevano sperimentato i loro « arrangiamenti », con vari risultati. Basti citare qui l'orchestra dei *McKinney's Cotton Pickers*, che, sotto la guida di John Nesbitt e poi del fine, singolare arrangiatore Don Redman, negli anni 1928-29 costituì un interessante parallelo dell'orchestra di Henderson: quasi un ritratto rimpicciolito di questa, ma più tipicamente negra, con rozzezze ed eleganze alternate nei suoi arrangiamenti (Nesbitt e Redman gli artefici), con ingenuità e intuizioni geniali curiosamente mescolate.

Ricordiamo, fra le più caratteristiche incisioni del complesso: *Beedle-umbum, Sellin' that stuff,* e *Miss Annah.*

Il gruppo « di studio » dei *Chocolate Dandies,* che incise sotto la guida di Benny Carter, accanto a qualche opera abborracciata e confusa, lasciò dei piccoli gioielli, quali *Goodbye blues, Once upon a time* e *I never knew.*

Quanto all'orchestra del pianista e arrangiatore Luis Russell, che ripetè la formula di Fletcher Henderson, sia pure su scala ridotta, e con una produzione un po' discontinua, or buona, ora mediocre, ne abbiamo accennato quando tracciammo la biografia di Louis Armstrong. Qui è il caso di aggiungere che Russell potè valersi, per tradurre in esecuzioni animate e ardenti (sui tempi veloci l'orchestra diede il miglior rendimento) i suoi arrangiamenti, di musicisti dotati di una rude focosità, quali il trombettista Henry Allen e soprattutto il trombonista J. C. Higginbotham (dalla personale, selvaggia sonorità), e il contrabbassista George « Pops » Foster.

Ricordiamo, fra le incisioni dell'orchestra: *Feelin' the spirit, Jamaica Shout, Sugar Hill function, Higginbotham blues, Muggin' lightly, High tension, Saratoga drag, Patrol wagon blues.*

CAPITOLO VII

Duke Ellington

Edward Kennedy « Duke » Ellington è senza alcun dubbio, con Louis Armstrong, la più popolare e universalmente apprezzata figura del jazz. La personalità di Ellington si manifesta sopratutto in una forma collettiva di espressione artistica, si estrinseca cioè attraverso i suoi pezzi orchestrali e attraverso la sua orchestra. Il colore e l'atmosfera singolari, riconoscibili con immediatezza, di questi pezzi sono il risultato del gusto e delle idee musicali di Ellington, filtrati attraverso singoli artisti o gruppi di artisti da lui scelti, da lui indirizzati con un metodo a un tempo elastico e rigoroso, che, senza comprimere le tendenze e le qualità del singolo, se ne serve in modo funzionale secondo una concezione estetica unitaria preordinata. Benchè gli siano negate da qualche critico, le doti organizzative di Ellington sul piano artistico sono a nostro avviso innegabili e spiegano i risultati eccezionali da lui ottenuti: in anni e anni di intensa attività, con rimaneggiamenti e rimpasti nella compagine orchestrale, Ellington ha saputo mantenere alla sua orchestra una linea di rara coerenza, sia pure (fatto anche questo degno di menzione) in aderenza a un'evoluzione personale dei suoi gusti e delle sue idee.

Vedremo in seguito quali siano le concezioni di Ellington e il valore che esse abbiano nella storia del jazz. Basti qui ricordare, ed era necessario aver premesso ad orientamento generale del lettore, il diversissimo ruolo dei due più noti esponenti della musica jazz; fondato sui diversi — diremmo antitetici — rapporti dei due grandi artisti nei confronti della loro orchestra.

Armstrong (ad eccezione della prima fase della sua carriera) è il *matador*, e l'orchestra (di cui egli poco si cura) non fornisce che uno sfondo subordinato alle esigenze del solista eccezionale.

Ellington mette in primo piano i suoi artisti che obbediscono però alle esigenze categoriche del pezzo. Armstrong è Armstrong cantante e strumentista; Ellington è l'orchestra Ellington, è la composizione-esecuzione musicale di Ellington e della sua orchestra.

Edward Kennedy Ellington nacque il 29 aprile 1899 a Washington, capitale degli Stati Uniti d'America, da una famiglia « *colored* » che viveva in condizioni di discreta agiatezza. Il padre, James Edward, era stato per molti anni maggiordomo, confidente e amico insieme di un medico bianco.

Retaggio del giovane Edward Kennedy, scrive il suo più recente biografo, Barry Ulanov, erano « l'Africa, i campi di cotone, le dighe del Mississippi, le fattorie delle piantagioni, le navi di schiavi, e... le buone scuole; tutto ciò che i negri avevano e buona parte di ciò che avevano anche i bianchi. Poichè, come gran parte della popolazione di colore, gli Ellington erano una forte mescolanza di razze, di negro e bianco e bronzo, di seppia e bruno e giallo e di tutte le altre magnifiche sfumature e tinte della pigmentazione umana. A questa varietà di tinte di epidermide si accompagnava un'altrettanto ricca mescolanza di culture ».

Il giovane Ellington aveva inoltre ereditato dal padre il carattere gioioso, amante del bello, esibizionista, e dalla madre la melanconia di certi ripiegamenti interiori, l'indole introspettiva, chiusa e fantastica. A sette anni cominciò a studiare il piano: a otto un amico gli affibbiò il nomignolo che doveva diventare il suo nome d'arte di « Duke » (Duca), a motivo dell'aria raffinata e un

po' vanitosa dell'intelligente ragazzo. Pur proseguendo negli studi pianistici, Duke coltivò il disegno, vinse qualche premio e ritenne per un certo tempo che disegnare fosse il suo destino. Alla Dunbar High School, dove conobbe Otto Hardwick e Arthur Whetsol (più tardi componenti della sua orchestra), Duke consolidò le sue nozioni musicali secondo i più accademici principii. L'atmosfera della capitale non era quella del Sud, non era quella di New Orleans: era una atmosfera più tranquilla e quacchera, e insieme più « governativa »: carica di ambizioni e aspirazioni. Ellington che era stato fin da allora attratto dal nascente ragtime, fece un giorno la sua prima pubblica esibizione come pianista in un caffè dove lavorava come barman, dopo la scuola, sostituendo il pianista titolare, ubriaco. Nel 1916 cominciò la sua carriera professionale in un modesto locale di Washington, suonando dalle 20 all'una del mattino per 65 centesimi di dollaro: avendo con sè Hardwick al contrabbasso, William Escoffery alla chitarra, Lloyd Stewart alla batteria, e talora Arthur Whetsol alla cornetta.

Poi Hardwick cambiò strumento, mettendosi a suonare il saxofono ed Elmer Snowden, col suo banjo (e insieme ad altri suonatori di strumenti a fiato), venne nelle sere del sabato a rinforzare l'orchestrina.

Nel luglio 1918, Duke sposò Edna Thompson e ne ebbe un figlio, Mercer, nel 1919. La moglie lo incoraggiò a suonare e a dipingere. Duke, pur prodigandosi nel disegno e nella musica non aveva ancora scelto la sua via.

Nel 1919, al *Dreamland* l'orchestra di Ellington si arricchì di un musicista che doveva divenire poi un suo milite fedelissimo: il batterista Willie « Sonny » Greer.

Wilbur Sweatman, noto capo orchestra negro, invitò nel 1922 Sonny Greer a raggiungerlo a New York. Il batterista portò con sè Duke, Otto Hardwick e Arthur Whetsol. Ma l'orchestra, a grande organico e di stile commerciale, non era certo la più adatta per i giovani musicisti di Washington che, attraverso poco gaie peripezie, passarono al cabaret di Barron Wilkins, uno dei più brillanti locali notturni di Harlem; scritturato pure con loro fu Elmer Snowden. Nel 1923 si unisce al gruppo Fred Guy, banjoista e chitarrista, nativo della Virginia ma cresciuto a New York: e anche Guy come Greer è destinato a diventare uno dei perni inconsumabili dell'orchestra di Duke.

Dal *Barron's* i *Washingtonians* (si erano battezzati con questo nome d'arte collettivo) si trasferirono ad un locale, gestito da un accorto impresario ebreo, Leo Bernstein, che aveva fiutato il valore del complesso.

Il locale, che si chiamava *Hollywood* ma che cambiò poi l'insegna in *Kentucky Club*, divenne un simpatico centro di ritrovo e di scambio di idee musicali fra il gruppo ellingtoniano e quello di Paul Whiteman, che suonava in un isolato non molto lontano, al *Palais Royal*. Era l'epoca di Fletcher Henderson al *Roseland Ballroom* e di King Oliver al *Savoy*. Con qualche rimpasto l'orchestra annoverava ora nelle sue file: James « Bubber » Miley, Charlie Irvis, Otto Hardwick, Fred Guy, Sonny Greer e successivamente Joe « Tricky Sam » Nanton. Il complesso lavorò in diversi cabaret newyorkesi ed ebbe scritture anche fuori, nel Sud: nel 1926 era di nuovo al *Kentucky Club*, ormai apprezzato e richiesto. Cominciarono le sedute d'incisione: per il primo disco, due blues, la casa « Gennett » volle, a fianco di alcuni membri del gruppo Ellington, altri ben noti jazzisti di colore: Harry Cooper e Le Roy Rutledge alla tromba, Jimmy Harrisson al trombone, Don Redman, George Thomas e Prince Robinson ai sassofoni.

Il disco (*If you can't hold that man* e *You've got those wanna go-back again blues*) ebbe un tale successo da scomparire addirittura dalla circolazione. Seguirono *Animal Crackers* e *Li'l Farina* e altre incisioni per le marche « Buddy », « Perfect », « Harmony » e « Cameo ». La grande strada del successo cominciava a delinearsi, finalmente. Ma chi contribuì a districare Duke dalle pastoie del « *business* » permettendogli di dedicarsi a fondo all'orchestra, alla composizione e agli arrangiamenti fu il manager Irving Mills. Era questi un fortunato editore e impresario d'orchestre pieno di tatto, di pazienza e di perseveranza. Aveva conosciuto Duke nel 1926: nel 1927 divenne l'amministratore e il tesoriere della orchestra cooperativa di Ellington, con Ellington presidente. Non fu difficile per un uomo abile come Mills procurare contratti d'incisione a Duke. Tanti furono i contratti che per rispettare gli impegni l'orchestra dovette incidere sotto almeno mezza dozzina di nomi diversi: *Georgia Syncopators, Whoopee Makers, Earl Jackson and his musical champions, Traymore Orchestra, The Lumberjacks, The Washingtonians* e, infine, *Duke Ellington and his Kentucky Club Orchestra*.

Alle incisioni del motivo-sigla dell' orchestra *East St. Louis Toodle-oo*, a *Jubilee Stomp* e *Take it easy* (tutti motivi che dovevano venire poi reincisi più tardi e diventare dei « classici » ellingtoniani), fecero seguito altre, per « Columbia » e « Brunswick », con un'orchestra non molto numerosa ma ben equilibrata e ormai solidamente costituita nelle sue varie sezioni: Bubber Miley e Louis Metcalf (tr.); Joe Nanton (tb.); Rudy Jackson (cl. e ten.); Otto Hardwick (cl. e as.); Harry Carney (as. e sax. bar.); Ellington (p.); Fred Guy (banjo); Wellman Braud (c. b.); Sonny Greer (batt.).

Il più famoso fra i pezzi di Ellington, in quei giorni gloriosi, *The black and tan fantasy*, fu inciso per una casa secondaria, la « Melotone ». È significativo in questo pezzo l'uso — audace per quei tempi — di un'interpolazione classica (la marcia funebre dalla Sonata op. 35 di Chopin nelle battute finali). Significativo anche perchè indicativo della mentalità ellingtoniana, dei suoi gusti perennemente oscillanti fra la ricerca di una musica originale che affondi le sue radici nel *melos* negro-africano, e quella, tutta opposta, di un jazz rinsanguato dall'esperienza della musica, per così dire, classica; di cui talora riproponga frasi e brani rielaborati jazzisticamente, talora assorba solo le conquiste armoniche o timbriche (Debussy, Delius).

Poco prima di lasciare il *Cotton Club* l'orchestra di Duke incise (il 26 ottobre 1927) i suoi primi dischi per la « Victor »: *Creole love call, The blues I love to sing* (superba interprete vocale di entrambi Adelaide Hall), *Washington Wobble* e ancora *Black and tan fantasy*.

Dal 4 dicembre 1927 al 1932 l'orchestra rimase, salvo interruzioni di varia durata, al *Cotton Club*. Importanti modifiche subì la compagine con l'inserzione di Barney Bigard al clarino (in sostituzione di Rudy Jackson) e di Johnny Hodges (in sostituzione di Otto Harwick che ritornò coi vecchi amici solo alcuni anni dopo, nel maggio 1932).

L'importanza delle sostituzioni dipendeva sopratutto dal ruolo estremamente caratteristico che Ellington avrebbe affidato al clarino di Bigard e al contralto di Hodges, e dalla statura artistica di quest' ultimo, tanto più grande quanto più esigua la sua statura fisica.

Dopo la partenza di Miley (che morì nel 1932) l'orchestra si stabilizzò nella formazione seguente: Charles « Cootie » Williams, Arthur Whetsol, Fred-

dy Jenkins, tr.; « Tricky Sam », Juan Tizol, tr.ni; Johnny Hodges, sax. alto e sopr.; Harry Carney, sax. alto e barit.; Barney Bigard, sax. ten. e cl.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, banjo e chit.; Wellman Braud, c. b.; Sonny Greer, batt.

Durante quel lungo e fecondo periodo l'orchestra di Duke prese parte a spettacoli teatrali: *The Blackbirds of 1928, Showgirl*, uno spettacolo di Ziegfeld con musiche di Gershwin, girò dei film (il cortometraggio *Black and tan fantasy*), e partecipò a *Check and double check* dove fu lanciata la canzone *Three little words*.

Le incisioni furono innumerevoli: oltre centotrentotto facce per « Victor », « Oriole », « Columbia », « Okeh », « Cameo », « Perfect », « Hit of the Week » (i famosi dischi di cartone che vennero diffusi anche in Italia), e Brunswick. Fu inciso di tutto un po', dalla canzoncina di successo alle canzoni di grandi revues musicali: ma è in quel periodo che Duke incise anche due notevoli suoi assoli di piano (*Black beauty* e *Swampy river*) e compose, fra l'altro, quella *Creole Rhapsody* in due parti, che gli valse il premio della New York School of Music per il 1932. Era uno dei primi saggi ambiziosi di Duke: il tentativo di dare un più lungo svolgimento al tessuto polifonico di un brano jazzistico e un più ampio respiro ai solisti.

In altre composizioni Duke corroborò i precedenti tentativi di rievocazioni jungleistiche (*Jungle style*) e diede le prime felici dimostrazioni del suo raffinato gusto di armonizzatore — non ignaro di Debussy — (ricordiamo per tutte il celeberrimo *Mood indigo*, una delle prime pitture musicali, tutte preziosità di timbri e di impasti, di « stati d'animo » — *moods* —).

Quantitativamente Duke incise più opere d'altri che proprie: ma su ogni pezzo posò la sua impronta, or più or meno evidente, sempre più distaccandosi dalle concezioni di altri arrangiatori come Fletcher Henderson, nello sforzo ammirevole di creare per ogni faccia incisa un'*atmosfera* e di dare ad ogni pezzo, nella rielaborazione e interpretazione della sua orchestra e dei singoli solisti, una *unità* di stile.

Nel 1932 Otto Hardwick si ricongiunse all'orchestra che si arricchì di un altro trombone: Lawrence Brown.

La grande crisi che colpì gli Stati Uniti in quel tempo non parve danneggiare i successi di Ellington: reso ancor più popolare dalle commerciali esibizioni a fianco di Maurice Chevalier a New York, dalle rinnovate tournée in California e, in modo particolare, dalle copiose incisioni discografiche. Basti ricordare, fra i successi degli anni 1932 e 1933: *Rose Room*; *It don't mean a thing* (la prima canzone che usò il termine « swing » a designare una delle caratteristiche tipiche del jazz: « *I don't mean a thing if it ain't got that swing* » — cioè « Non significa nulla se non ha quel certo swing »), *Lazy Rhapsody, Blue Time, I must have that man* (con la cantante Adelaide Hall), *Stormy weather, Harlem speaks, In the shade of the old apple tree, I can't give you anything but love* (con la cantante Ethel Waters).

Nel giugno 1933 l'orchestra di Duke Ellington si imbarcò per una serie di concerti in Europa.

In Inghilterra l'orchestra di Duke Ellington rimase due settimane al Palladium di Londra, trasmise dagli studi della B.B.C., e, sempre con trionfale successo di pubblico e di critica (fatta eccezione per le riserve formulate dai critici più severi, come Spike Hughes, che non avrebbero voluto nessuna concessione « commerciale » ai gusti delle platee meno iniziate), suonò a Birmin-

gham, Boston, Liverpool, Blackpool, Glasgow e perfino a due feste da ballo organizzate da Jack Hylton, il noto *leader* inglese, che aveva scritturato Ellington per la sua tournée continentale. Incise a Londra quattro facce per « Decca » (*Hyde Park, Ain't misbehavin', Harlem speaks* e *Chicago*); e alle sedute d'incisione avrebbe volentieri preso parte in incognito (secondo quanto riferisce l'Ulanov) anche l'allora Principe di Galles, ammiratore del jazz e di Ellington e buon dilettante batterista, se Scotland Yard all'ultimo momento non avesse sventato il piano: privando così i collezionisti di dischi di un raro cimelio.

L'orchestra si recò successivamente a Parigi, dove dette tre concerti alla Salle Pleyel, il 22 e il 29 luglio, e un ultimo concerto al Casino di Deauville il 30 luglio prima dell'imbarco per l'America. Anche in Francia, dove gli appassionati dell'« hot jazz » erano già tanto numerosi ed entusiasti (la rivista « *Jazz Hot* » non era peraltro ancora nata), il successo fu immenso.

Al suo ritorno, Duke, che molte volte, prima, aveva ricusato di portare la sua orchestra negli Stati del Sud (dove le discriminazioni di razza erano ancora così evidenti ed avvilenti e dove i negri vivevano ancora in condizioni di estrema povertà e sotto l'incubo dei linciaggi), acconsentì alle proposte, giunte al suo manager Mills, di un giro nel Texas.

L'anno seguente l'orchestra si recò a New Orleans, patria di Barney Bigard, il clarinettista dell'orchestra. Il Sud tributò a Duke gli onori di una apoteosi.

Nello stesso anno l'orchestra ritornò a Hollywood dove prese parte al film *Murder at the Vanities* (Il mistero del varietà) per la Paramount. Molti frequentatori dei nostri cinematografi, interessati al jazz, ricorderanno le sequenze in cui appariva l'orchestra, poichè il film fu proiettato in Italia. La seconda rapsodia ungherese di Listz diventò una scintillante ma irrispettosa *Ebony Rhapsody*: l'idea di camuffare Listz non fu però di Ellington ma di Coslow e Johnson, gli autori di canzoni, allora di moda. Di Coslow e Johnson Ellington eseguì nel film, fra l'altro, il celebre *Cocktails for two*.

Nel 1933-34 Ellington aveva inciso dischi accolti quasi tutti con favore: da *Daybreak Express*, un pezzo impressionistico con un precedente illustre (il *Pacific 231*, di Honegger) a *Rude interlude*, da *Stompy Jones*, a *Blue feeling*. Ma le due più memorabili incisioni furono quelle di *Solitude* (1° gennaio 1934), uno di quei pezzi *mood* che più erano cari al temperamento di Duke, e *Moonglow*, una delicata pagina d'« atmosfera », scritta da Will Hudson sulle armonie di un vecchio tema ellingtoniano: *Lazy Rhapsody*.

L' orchestra di Ellington prese parte ad altri due film della Paramount, *Belle of the Nineteens* (con Mae West) e *Symphony in Black*, un cortometraggio musicale.

Il 27 maggio 1935 segnò una data importante ma tristissima per Duke. Gli morì la madre, che Duke amava teneramente. Il dolore abbattè profondamente il sensibile musicista. In quel periodo molti dischi incisi dall'orchestra sembrarono mal riusciti e non vennero pubblicati. Di quelli pubblicati, nè *Admiration*, nè *Merry -go-round* e neppure quell'*In a sentimental mood* che divenne rapidamente un « hit » commerciale, valevano le migliori opere precedenti.

Non era tuttavia un periodo di offuscamento dell'estro di Duke o della valentìa dei suoi solisti. Era un periodo di meditazione per un uomo colpito da un acerbo dolore, e ripiegato su sè stesso, in cerca di sè stesso.

Reminiscing in tempo, quattro facce, dodici minuti di musica, sembrò indi-

care la strada sulla quale Ellington voleva portare la sua musica: strada non nuova, in verità (*Creole Rhapsody* era stato un primo — non troppo felice — tentativo) ma non mai prima d'allora affrontata con così franco coraggio.

Le accoglienze della critica furono poco cordiali. John Hammond in America, Edgar Jackson in Inghilterra (i due critici più ascoltati, in quegli anni) si mostrarono ostili o freddi. E la loro impressione, del resto, fu condivisa da quasi tutti i più affezionati devoti di Duke. Rammentiamo che anche in Italia il lungo brano ellingtoniano non piacque. Chi scrive questa cronaca ebbe allora ad esprimere, su qualche rivista, sia pure con rincrescimento e stupore, un parere negativo.

Al secondo tentativo sinfonico di Ellington difettava — così parve — non solo la formale organicità che a un'opera d'arte perfetta non manca quasi mai, ma anche l'unità spirituale, l'omogeneità sostanziale dello sviluppo tematico e delle varie parti (di « tempi » in senso tradizionale non si può parlare) della composizione.

Gli anni che seguirono al 1935 furono contrassegnati dalla « *swing craze* », dalla mania dello swing.

Gli uffici pubblicitari si erano impadroniti di questa magica parola e ne facevano uso e abuso: i giornali, consciamente o inconsciamente, lodando, criticando o semplicemente parlandone, alimentavano l'interesse del pubblico. Era l'epoca delle orchestre di Goodman, di Jimmy Dorsey e di Tommy Dorsey, di Red Norvo e di Jimmie Lunceford, e di molte altre che, pur diverse strutturalmente e ispirate a concezioni del jazz alquanto dissimili, si lasciavano applicare ugualmente e volentieri, l'etichetta di « *swing band* ». Come se l'elemento dello *swing* fosse una scoperta dei managers e degli agenti di pubblicità; inesistente prima d'allora, almeno nel senso che pur esistendo in potenza nelle precedenti orchestre non era mai stato impiegato a fondo e sistematicamente, in guisa da imprimere alla musica jazz una fisionomia particolare, completamente diversa dalle precedenti.

Ritorneremo sull'argomento in successivi capitoli. Qui basti accennare alle ripercussioni commercialmente dannose della « *swing craze* » sull'orchestra di colui che, proprio per primo, aveva affermato: « *it don't mean a thing if it ain't got that swing* ».

Ellington non si disorientò: aveva già da tanto tempo le *sue* idee, e, come gli artisti d'ingegno, non si lasciava frastornare. Il 1936 vide Duke impegnato ad attuare una *sua* idea: quella di presentare i suoi migliori solisti in « concerti » appositamente « arrangiati » per loro. Così nacquero *Clarinet lament* (il « concerto » per Barney Bigard), *Echoes of Harlem* (primo « concerto » per Cootie Williams; il secondo sarà *Concerto for Cootie*) — dove apparirono due contrabbassi —; e *Trumpet in spades* destinato a far brillare le qualità tecniche della recluta del 1934, Rex Stewart, un trombettista proveniente dalle formazioni dei *McKinney Cotton Pickers* e di Fletcher Henderson (il cui ingresso nella famiglia ellingtoniana era stato tuttavia oggetto di commenti sfavorevoli).

I dischi di Ellington si vendevano ancora bene e all'orchestra non mancava lavoro: ma i riflettori erano puntati su altri nomi. Tuttavia notevoli successi furono riportati sulla costa del Pacifico: e l'orchestra prese parte a un altro film, *The Hit Parade* (in cui si esibivano anche le orchestre di Eddie Duchin e Carl Hoff), nel pezzo: *I've gotta be a rug cutter*. La cantante Ivie Anderson partecipò pure a un film dei fratelli Marx: *Un giorno alle corse*. Il ri-

torno a New York, salutato con entusiasmo, coincise con il ritorno al *Cotton Club* dell'orchestra, nella cornice fastosa di una grande *revue*.

L'impresario di Duke, Irving Mills, il quale aveva fondato una sua casa di incisione, la « Master Records » (che ebbe vita breve), fece incidere per la prima volta piccole formazioni di musicisti di Ellington, sotto il nome e la guida di Bigard, Hodges, Williams o Stewart. Il buon esito di queste incisioni indusse la « Vocalion » a continuarle nel 1937, '38 e '39.

È del 1938 un'altra delle più significative composizioni di Duke: *Crescendo and diminuendo in blue*. È del 1938 il primo arrangiamento di Billy Strayhorn, una « scoperta » di Duke: *Something to live for*. Il 1939 fu l'anno delle grandi separazioni. Duke divorziò dalla moglie Mildred per sposare una « figurante » del *Cotton Club*, Dea Ellis, e lasciò Irving Mills, per firmare (nella primavera del 1939) un contratto con un vecchio ed esperto impresario, William Morris. E nel marzo 1939, l'orchestra si imbarcò per la seconda tournée europea.

Il secondo viaggio europeo di Duke Ellington durò trentaquattro giorni: Francia, Belgio, Olanda, Svezia, Norvegia.

A Parigi, Rex Stewart, Barney Bigard, Billy Taylor, insieme al chitarrista francese Diango Reinhardt, incisero quattro facce per la marca « Swing ».

Al ritorno in America Billy Strayhorn si unì strettamente, in consuetudine di lavoro creativo, con Duke Ellington. Tutte le composizioni e gli arrangiamenti dal 1940 al *recording ban* del 1942 ebbero il contributo di Strayhorn: da *Take the A train* a *Sherman shuffle*. L'orchestra prese parte a Hollywood al film *Cabin in the sky*, senza, come al solito, essere impiegata efficacemente dal punto di vista strettamente jazzistico.

Un importante avvenimento può considerarsi, oltre alla partecipazione attiva di Strayhorn al delicato e complesso lavoro dell'arrangiamento, l'ingresso nell'orchestra del grande contrabbassista Jimmy Blanton, nel dicembre 1939.

Tre anni durò la permanenza di Blanton che, malato di tubercolosi morì poi a soli 23 anni in un sanatorio della California. Nel dicembre 1944 l'orchestra di Duke risultava così formata: Rex Stewart, cornetta; Ray Nance, Taft Jordan, Shelton Hemphill, William « Cat » Anderson, trombe; Lawrence Brown, Claude Jones, Joe Nanton, tromboni; Johnny Hodges, sassofono contralto; Al Sears, sass. tenore; Jimmy Hamilton, sass. tenore e clarinetto; Harry Carney, sass. baritono e clar.; Duke Ellington, piano; Fred Guy, chitarra; Alvin Raglin jr., contrabbasso; Sonny Greer, batteria; Joya Sherrill, Kay Davis, Marie Ellington, Albert Hibbler, cantanti.

Dal 1945 in avanti, con la *Perfume suite*, poi sopratutto con *Black, brown and beige* comincia il nuovo periodo dell'orchestra, caratterizzato da una sempre più accentuata tendenza all'evasione dai limiti di tempo — inteso in senso metronomico e anche di durata di ogni singolo brano — che sono apparsi finora i confini difficilmente valicabili del jazz.

Per valutare il significato e l'importanza della produzione ellingtoniana nel quadro del jazz è sufficiente, sembra a noi, considerare le tappe fondamentali dell'evoluzione creativa dello stesso Duke; tenendo debito conto di quelle che sono state sempre le esplicite dichiarate idee-guida del maestro, ma sopratutto soppesandone i risultati concreti, cioè le opere, come esse obbiettivamente appaiono.

Per comodità di analisi — ma la distinzione non deve essere intesa rigidamente — si possono distinguere tre fasi nell'opera di Ellington.

In una prima fase è sensibile l'influsso di alcuni compositori-arrangiatori dell'epoca, segnatamente di Don Redman e Fletcher Henderson: ma, convien riconoscerlo, la personalità di Ellington si rivela già in questa prima fase con nettezza, sia nella scelta di alcuni titoli (che poi caratterizzano il pezzo, secondo una sorta di neo-impressionismo, solo lontanamente apparentato a quello debussiano): *East St. Louis Toodle-oo, Black and Tan Fantasy, Birmingham Breakdown, Washington wobble, Black beauty,* sia nella concezione stessa della composizione intesa come qualcosa di molto più organico di quello che erano i « pezzi da orchestra » del primo Henderson, destinati a far rifulgere le qualità dei solisti più che il « pezzo » in sè; sia infine nella ricerca di tessiture sonore particolari, di carattere evocativo (il *Jungle style*). Anche il blues (in *Blues I love to sing*) è interpretato con un'originalità di accenti e una delicatezza inusitate.

In una seconda fase, che si può del resto far risalire a breve distanza dalla prima, Ellington insiste sopratutto nel valorizzare, anche attraverso i titoli, il carattere spiccatamente « *colored* » (negro, ma più spesso creolo: « *tan* », e, più tardi, « *brown* » e addirittura « *beige* », tutta la gradazione degli incroci di sangue fra bianchi e negri) della sua musica, sia nelle espressioni vocali che in quelle strumentali (*The mooche, Jungle Jamboree*). Le impressioni suscitate da luoghi e avvenimenti (*Cotton Club Stomp, Wall Street wail*) diventano però sovente pretesti per pezzi leggermente più standardizzati; l'aumentato numero di incisioni, il successo, insomma, porta Duke a registrare anche pezzi brillanti ma meno profondamente sentiti e più superficialmente elaborati. Appaiono tuttavia con *Misty mornin'* e *Mood indigo* i primi efficacissimi pezzi « *mood* »: indicativi, cioè, di uno stato d'animo.

È qui, ed è nelle composizioni di « *stile giungla* » che, a nostro avviso, deve ammirarsi il più squisito inventore di un idioma jazzistico, inserito nella tradizione, ma dotato di un indefinibile colore nuovo che gli conferisce spicco e risalto.

È un linguaggio musicale sfumato, dove i « fortissimo » raramente esplodono: tutto ardore contenuto, sfumature e contrasti di impasti, ricerche di timbro ottenuti con sordine speciali, in un'atmosfera suggestiva, quasi magica, sempre irreale. Duke si stacca dalla pista della sala da ballo, dal gioco sportivo del « saggio » solistico, per evadere nel sogno, sopratutto attraverso la polifonia: una polifonia dove anche la voce singola ha una posizione polifonica.

In questa stessa fase però Ellington incide anche numerosissimi motivi di successo, qual più qual meno riuscito. Più di una volta, seguendo in ciò una consuetudine classica nel jazz, mette in evidenza le qualità ritmiche della musica jazz (*It don't mean a thing, Rockin'in rhythm, Fast and furious*).

Ritratti deliziosi di figure e di luoghi (*Sophisticated lady, Harlem Speaks, On the shade of the old apple tree*) si alternano a veri poemetti « *mood* » come *Solitude, Moon Glow, Saddest tale*. È un Ellington prevalentemente malinconico anche nell'animazione e nella gaiezza: sincero e diretto, anche in certo apparente artificio di morbidezze ed eleganze.

La terza fase ha i suoi primi segni nell'elaborato *Reminiscin' in tempo*. Ellington ha ormai piena coscienza di sè e tenta di superarsi, arricchendo e complicando il suo discorso. Certe opere del 1937-38 sono eloquenti in proposito: *Crescendo in blue* e *Diminuendo in blue, Pyramid, Prologue to Black and Tan Fantasy* preannunciano gli esperimenti successivi di *Black Brown and*

Beige, di *Perfume suite*, e dei più recenti *Tattooed bride, Liberian Suite, Harlem, Portrait of New York.*

L'incontro con il giovane compositore-arrangiatore Billy Strayhorn è uno stimolo per Ellington; dalla sua collaborazione con lo Strayhorn nascono opere ancor più tecnicamente raffinate, ma l'ansia di un continuo miglioramento e perfezionamento sono insite in Duke stesso.

Strayhorn non è che un ausilio, preziosissimo finchè si vuole; Duke continua per la sua strada: e le tre fasi che, per esigenze esegetiche, si possono tracciare nella sua opera non sono — lo ripetiamo — che strumenti didattici esplicativi per lo storico del jazz.

Ellington ha sempre obbedito agli impulsi e alle risorse della sua fantasia, e la evoluzione del suo modo di comporre manifesta appieno la potente coerenza di una personalità artistica fortissima. Duke stesso avrebbe detto (e se non lo avesse detto sarebbe stato ugualmente giusto) che il suo strumento è la sua orchestra.

Ove si pensi ai mutamenti che essa ha subìti e al carattere che ancor oggi essa ha serbato, è giocoforza ammettere che le doti di direttore e concertatore di Ellington non sono inferiori a quelle di Ellington compositore.

Concludendo, Duke Ellington può essere a buon diritto considerato, a fianco di Louis Armstrong, il più grande e il più rappresentativo fra gli artisti di jazz.

La sua grandezza risiede nella verginità della sua musica: egli attinge al folklore negro assai meno forse di come Bartok o Strawinski hanno pompato alle sorgenti perennemente fresche dei canti popolari magiari o russi.

Se Armstrong si trova all'apogeo di una maniera collettiva, di una forma musicale popolare — cui dona peraltro il suggello regale dell'arte propria —, Ellington segna l'inizio di uno stile che può portare solo il suo nome e che, anche se non troverà epigoni degni (McIntyre o Barnet, fra i bianchi, sono artisti modesti) rimarrà pur sempre nel jazz una pietra miliare, di paragone e di orientamento.

CAPITOLO VIII

I pianisti

Afferma Rudi Blesh, con una perentorietà che non ci sentiamo di condividere: « Il pianismo *" hot "*, bianco o negro, si distingue in queste principali categorie: *blues* o *barrel-house* che dir si voglia; *ragtime; jazzband; swing* o moderno ».

Indubbiamente, però, il pianismo nel jazz ha subìto un'evoluzione che impone delle distinzioni; i primi saggi conosciuti di *ragtime*, che risalgono al 1896, sono talmente distanti, come concezione musicale, tessitura melodica e ritmica, e intelaiatura armonica, da un moderno assolo di piano, da far perfino dubitare che, sia pure alla lunga, essi possano apparentarsi nella grande famiglia del jazz.

Il *ragtime* segnava una piena commistione di elementi musicali tipicamente negri con elementi musicali bianchi, operata da negri; mentre la musica dei *minstrels* non era stata che un'imitazione, tutta esteriore, di forme vocali negre eseguita per lo più da bianchi.

I *minstrels* (dal latino *ministrellus*, che significa servitorello, ma in senso lato sta per mimo, cantante e suonatore) erano apparsi nei primi decenni del secolo XIX negli Stati Uniti d'America; erano istrioni ambulanti, dapprima negri, poi bianchi col viso tinto e acconciati alla maniera degli uomini di colore, che, danzando il *cakewalk*, cantavano e suonavano canzoni caratteristiche col dialetto e le intonazioni dei negri. Ma, come hanno osservato acutamente Bartlett I. Simms ed Ernest Borneman, « i *minstrels* avevano cominciato con l'essere un tentativo dei negri per allinearsi con l'idea che i bianchi si facevano dei musicisti negri; continuarono come imitazione dei bianchi dell'imitazione dei bianchi fatta dai negri; finirono allorquando i negri scoprirono e affermarono una loro propria maniera di esprimersi ».

Del resto gran parte del repertorio dei *minstrels* finì per essere scritta da compositori bianchi (illustre fra essi Stephen Foster) che attingevano qua e là al folklore negro (1).

L'uso popolare di forme sincopate aveva già i suoi primi precedenti nelle danze folkloristiche dei negri trapiantati in America (famosissimo fra tutte il *cake-walk*, letteralmente: passeggiata della focaccia, dilagato verso il 1900 ma di epoca assai più antica) quando il pianista negro Thomas « Million » Turner, soprannominato Tom Turpin, compose nel 1895 (o, secondo altri, nel 1896) il suo primo rag: *Harlem rag*.

In questo, come in altri dei più arcaici *rags*, si trattava di marcie (materiale musicale, cioè, non originale) suonate a controtempo: *rag* significa sia « scherzo » che « straccio », e Turpin pensava che la sua musica « stracciata » o « strappata » fosse destinata sopratutto a divertire.

Nel 1899 il negro W. Scott Joplin pubblicò *Maple leaf rag* (Il rag delle foglie di acero); successivamente un altro negro, James Scott, compose *Frog Legs* (Zampe di ranocchio), *Hilarity rag*, *Climax rag* ed altri. Gli autentici *rags* si debbono sopratutto a questi due compositori. Joplin fu il più fecondo di tutti;

(1) Ma non al folklore dei canti della giungla delle coste dell'Africa Occidentale, bensì al folklore formatosi oltre Oceano, in terra americana, quindi già con assimilazioni di elementi musicali estranei.

gli si attribuiscono quarantacinque di queste composizioni ed è noto che egli abbozzò addirittura un'operetta *ragtime* intitolata « *Treemonisha* ».

Strutturalmente il *ragtime*, destinato essenzialmente al pianoforte, consisteva in un motivo melodico dall'andamento di marcia, formato da tre o quattro gruppi di sedici misure ciascuno ovvero di complessive trentadue misure, in cui le note della mano destra venivano seccamente sincopate, mentre l'accompagnamento seguiva il metro costante di 2/4 o 4/4. Ognuna delle frasi dei singoli gruppi soleva venire ripetuta più volte, e l'esecuzione non terminava con una coda o comunque con uno o più accordi di risoluzione ma con un brusco accordo che produceva un effetto di sospensione.

Questo procedimento sistematico di sincopi nella melodia su di un basso regolare portò poi a un più ampio sbocco poliritmico. Con una frase di tre tempi su di un accompagnamento di quattro tempi, ripetuta con accentazioni differenti, si ottenevano infatti degli effetti che molto più tardi dovevano far parte del bagaglio dell'èra *swing*. Quel gioco entro e fra le battute, quella concordia discorde fra destra e sinistra, fra melodia e accompagnamento, erano proprie della sensibilità negra; mancava però ancora l'apporto di sostanza melodica originale, che venne col blues. La pianola o piano meccanico favorì la diffusione del *ragtime*, che decadde definitivamente con l'invenzione e l'uso del fonografo, atto a riprodurre i suoni di un'orchestra intera. Questo avvenne negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale.

Il blues trasportato al pianoforte diede origine a quel modo di suonare (impropriamente lo si chiamerebbe stile) che va sotto i nomi di gergo di *barrel-house* o *honky-tonk*. I pianisti delle bettole e dei ritrovi d'infimo ordine (questo è il significato approssimativo di quei due nomi composti) si servivano generalmente di pianoforti verticali, il cui suono veniva reso più sordamente metallico o più rauco con l'inserzione di vecchi giornali o di pesante manila fra le corde — così il Blesh —; e intercalavano il loro percussivo suonare sulla tastiera con tambureggiamento delle dita sul legno dello strumento, alternando il suono al canto e talora al monologo parlato, accompagnando i lazzi con il batter violento del piede. Il loro repertorio era formato in gran parte di blues e di *stomps*, pezzi veloci, sorta di marce sincopate con *riffs* ricorrenti, discendenti dirette dal *ragtime* ortodosso.

Fin da allora il pianista negro impossibilitato a riprodurre sulla tastiera la gamma di intervalli melodici e la personalità dei timbri che gli erano consentiti dagli strumenti a fiato, nonchè le *blue-notes*, si adattò ai mezzi e agli abbellimenti tradizionali, appoggiature, gruppetti, tremoli, eccetera; servendosene tuttavia con una intenzione ritmica che ne aumentò e rinnovò l'efficacia.

Dove il pianista negro recò una vera ventata rivoluzionaria fu nell'accompagnamento; il *boogie-woogie*, la cui sostanza melodica è quella di un blues, fu veramente la novità pianistica del jazz. E al *boogie* dedicheremo più oltre un ampio cenno.

Fra i pianisti più singolari di questo primitivo stile *barrel-house*, si può classificare Ferdinand Jelly Roll Morton; elementi del blues e del *ragtime* si fondono nel suo stile, che riassume e sviluppa quelli dei suoi predecessori e prelude a più di uno degli stili in cui il jazz si è ramificato. Di Morton si è già parlato in un capitolo precedente e non ci soffermiamo oltre in questa sede.

Meno « puro » di Morton, ma nella sua stessa linea è da collocare James P. Johnson (nato a New Brunswick, New Jersey, il 1° febbraio 1891).

Il poderoso gioco della sua sinistra e il brio semplice e vivace delle sue frasi melodiche la cui sincopatura rammenta il gusto dei pianisti *ragtime*, sono state ereditate da Thomas « Fats » Waller (nato a Filadelfia il 21 maggio 1904 e morto a Kansas City il 15 dicembre 1943), con più moderna sensibilità e spregiudicatezza.

Fra tutti i doni che la natura ha elargito a Waller sono da annoverare un tocco, che è, al tempo stesso, potente e leggerissimo, e un « humour » musicale che non ha mai più avuto eguali. Anche quando ricorre ai più noti effetti, *breaks* in scala discendente o ascendente a due mani, trilli ripetuti a lungo sulle stesse note mentre la sinistra « passeggia », contrasti di forte e piano, di pedale e di note martellate seccamente, appoggiature e altri trucchi di gradevole cromatismo, egli infonde alla materia musicale un sapore piccante e beffardo, che suggerisce all'ascoltatore — anche attraverso il disco — la viva immagine del suo largo faccione, dagli occhietti maliziosi, sorridenti e irridenti. Il jazz non è spesso allegro, anche quando il suo ritmo è frenetico; solo Fats Waller forse ha saputo suscitare l'impressione di una genuina, talora candida, talora monellesca gaiezza, che illumina con uno scherzo anche i momenti di commozione.

Il successo commerciale di questo pianista, che è piaciuto al pubblico dei jazzisti — per quanto di *showmanship* e di esteriormente piacevole è nel suo pianismo — ma è stato giustamente apprezzato anche da quasi tutta la critica internazionale, lo ha fatalmente portato a incidere una congerie di pezzi in voga di valore scarso o nullo. La apparente superficialità elegante del suo fraseggio è solo l'ingannevole aspetto di una doviziosa quanto facile fantasia, che non si sofferma su di una trovata, ma ne getta all'aria una dopo l'altra col gesto calmo, sicuro e senza importanza, del gran signore.

Fats Waller è da considerare uno dei pochi grandi pianisti di jazz, sia come solista che come accompagnatore. In questa qualità forse nessuno lo eguaglia, per l'intelligenza estrema con cui sottolinea, integra e incita gli altri strumenti e per la forza ritmica con cui li sostiene.

Fats Waller è morto prematuramente, di un attacco cardiaco; a soli trentanove anni, ma la sua breve vita è stata intensa e piena, dominata da una volontà e da una gioia di vivere che hanno innervato la sua musica rendendola scintillante di eterna giovinezza. Da bambino gli avevano insegnato a suonare l'organo, i suoi genitori avrebbero voluto avviarlo al sacerdozio, ma Thomas scappò di casa a sedici anni, suonando in numerosi *cabarets* e teatri di New York come solista e accompagnatore. Fin dal 1922 iniziò una fortunata e pressochè continua attività di incisione di dischi. Nel 1925 lo ritroviamo a New York nell'orchestra di Erskine Tate; il pubblico lo applaude al Vendome Theatre nei suoi straordinari duetti di organo e tromba con Louis Armstrong. Dal 1927 al 1930 è di nuovo a New York e nel 1931 diviene un popolare artista della radio; le reti WLW e CBS se lo contendono. Dal 1933 al 1943 è a capo di un piccolo complesso che egli sa galvanizzare con il suo pianoforte e che anima con il suo inarrivabile « charme » di cantante e di dicitore, spiritoso e frizzante. I suoi assoli incisi da *Numb fumblin'* a *Handful of Keys*, da *Viper's drag* ad *Alligator crawl*, *African ripples*, *Ain't misbehavin*, testimoniano la prestigiosità di uno stile dove anche i più abusati trucchi di meccanica pianistica prendono un sapore originale per il modo e il tempo in cui sono usati.

In alcuni dischi — memorabile *You're not the only oyster in the stew* —

Waller raggiunge il massimo della comunicatività e del dinamismo possibili attraverso una registrazione, con una interpretazione vocale e strumentale di una calma semplicità e di una forza davvero eccezionali.

A Earl « Father » Hines, negro, nato a Duquesne (Pennsylvania) il 28 dicembre 1903 si ascrive il merito di aver iniziato il così detto *trumpet-style*, ovvero « stile tromba »; che consisterebbe nell'aver adottato sul pianoforte il fraseggio asciutto ed incisivo della tromba riproducendone il veloce vibrato con l'uso di tremoli. Nei dischi incisi con le prime formazioni capeggiate da Armstrong (*Hot Five* e *Hot Seven*) è evidente la somiglianza di idee con quelle della tromba armstronghiana; si è parlato perciò di influenza di Armstrong che è assai probabile, ma che non ha mai ridotto Hines al ruolo di un imitatore o di un allievo.

La personalità di questo singolare pianista è emersa attraverso il tempo, dimostrandolo un musicista solido nei fondamenti ed estroso e quasi capriccioso nei suoi modi espressivi: il suo tocco, che è spesso martellato e se indugia sul tasto è per morderlo con nervosi trilli, sa rilassarsi sovente in dolcezze impensate che pur non cancellano affatto la sensazione di una contenuta foga ritmica; le dita della sua destra si indugiano talvolta in arabeschi fantasiosi mentre la sinistra continua in una serie di accordi intelligentissimi e potentemente marcati. Due personalità sembrano alternarsi e quasi giocare sulla tastiera, una tutta grazia sorridente, l'altra tutta fremiti e scatti: ne risultano talvolta brusche interruzioni di ritmi e riprese « a sorpresa » e contrasti di effetti di « pianissimo » e di irruenti crescendo sulle note più alte della tastiera che sconcertano e afferrano l'uditore. In questa tecnica Hines sembra essersi sempre più affinato negli anni più recenti.

La sua carriera cominciò prestissimo, a quindici anni, come accompagnatore di Louis Deppe a Pittsburgh.

Hines emigrò a Chicago a vent'anni, e si esibì dapprima come solista in noti ritrovi della città per unirsi poi alle orchestre di Erskine Tate (1925-26), Carroll Dickerson (1926-27), Jimmie Noone (1927-28).

In quegli anni incise a fianco di Armstrong molti suoi assoli, divenuti celebri. Con una orchestra da lui diretta suonò per circa dieci anni al *Grand Terrace* di Chicago, e successivamente girò in più o meno fortunate tournée. Il dopoguerra lo sbalzò nuovamente alle luci della ribalta con una indovinata creazione: *Boogie woogie on Saint Louis Blues*. A fianco del vecchio amico Armstrong suonò in patria e oltre oceano, in una serie di trionfali concerti di jazz. Fra i suoi numerosi assoli rappresentativi ci limitiamo a ricordare per intero *Fifty seven varieties* e *A monday date* e i chorus in *West End Blues*, e *Weather bird*, *No, papa, no*, (con Armstrong) oltre al recente e citato *Boogie woogie on Saint Louis Blues*.

Alla stessa scuola appartiene il negro Theodore « Teddy » Wilson nato ad Austin (Texas) il 24 novembre 1912. Più freddo e delicato di Hines, è peraltro, a nostro avviso, uno dei pianisti più dotati di musicalità che il jazz abbia dato. Spesso si apprezza nel jazz l'*impetus*, e si sottovaluta la sottigliezza delle idee: come se il jazz fosse esclusivamente ritmo e percussione e non invece musica, cioè un insieme di melodia armonia e ritmo.

È vero che Wilson possiede una sinistra meno efficace di quella di Hines o di Waller, e che ciò concorre talora a infiacchire le sue interpretazioni, ma la fantasia di Wilson è meno ricca di quella dei suoi più illustri colleghi e il

suo gusto della proporzione e dell'eleganza formale non esclude un vivo e vigile senso del jazz.

La carriera di Wilson, iniziata a Detroit nel 1929 e nel 1930-31 a Toledo e a Chicago con l'orchestra Milton Senior, dopo permanenze di varia durata con le orchestre di Erskine Tate, Jimmie Noone a Chicago e di Benny Carter, Willie Bryant e The Charioteers, a New York (dal 1933 al 1936) ebbe momenti di splendore all'epoca dei successi commerciali di Benny Goodman. Teddy fu il pianista del trio e poi del quartetto di Goodman dal 1936 al 1939, e, anche dopo che nel 1939 in poi ebbe costituita una propria orchestra, non abbandonò del tutto Goodman, partecipando a riviste teatrali e ad incisioni col quintetto e sestetto di Benny. Della sua vastissima produzione discografica, sono menzionabili, fra gli altri, i suoi assoli in *Blues in C Sharp minor* (orch. Wilson), *The man I love* e *Body and soul* (comp. Goodman), *Once upon a time* (orch. Chocolate Dandies), *Honeysuckle rose*, *Blues in E flat* (orch. Red Norvo).

Gli esponenti maggiori di quello stile pianistico che potremmo chiamare con una parola genericamente indicativa « ritmico », sono i negri Lionel Hampton e Count Basie.

Lionel Hampton è nato a Louisville (Kentucky) nel 1913. Dopo i suoi primi debutti, come batterista, a Chicago, emigrò a Los Angeles (1929), dove Teddy Weatherford gli insegnò a suonare il pianoforte. Fece parte di alcuni complessi californiani, quello di Paul Howard e quello di Les Hite; restano le sue incisioni, con questa orchestra, fatte negli anni in cui Armstrong ne divenne l'astro maggiore durante la sua permanenza in California.

Hampton che in quei dischi suona la batteria e il vibrafono, poi si specializzò soprattutto nel vibrafono. Nel novembre del 1936 si unì al quartetto di Benny Goodman con cui raggiunse l'apice della sua fama, e dal 1937 in poi incise con formazioni di studio e dal 1940 con la propria orchestra, prima per la « Victor », poi per la « Decca »: di tali incisioni si parlerà ampiamente in altra parte di questo volume.

Ha preso parte a numerosi film, alcuni dei quali giunti in Italia: ci limitiamo a ricordare *A song is born* (Venere e il professore).

Hampton incarna ciò che di più frenetico e prestigioso ha il jazz nelle sue espressioni più nudamente ritmiche: con tutte le qualità e tutti i difetti che questa forma più istintiva e, diciamolo pure, più superficiale del jazz comporta.

Non è luogo qui di discutere sulle sue doti di batterista nè su quelle di vibrafonista: soffermiamoci sulle sue caratteristiche di pianista.

Egli è, chiaramente, un *one-handed pianist*: la sua destra scherza su pochi tasti, compiacendosi di tutto ciò che è effetto ritmico, note ribattute e martellate, frasi brevi ripetute con una foga elettrizzante, mentre gli strumenti ritmici gli forniscono il necessario accompagnamento.

Il piano insomma è trattato come strumento solistico ma a carattere percussivo: una concezione tutta differente da quella, per esempio, di un Fats Waller, il cui pianoforte — come elemento di accompagnamento — è un'autentica colonna dell'edificio sonoro armonico dell'orchestra, auto-sufficiente negli assoli dove le due mani impastano con sapienza le note, integrandosi a vicenda.

D'accordo con Panassié, riteniamo che lo *swing*, nella sua *facies* ritmica, sia un innato attributo nello stile nervoso e scarnitissimo di Hampton; crediamo altresì che non ci si debba lasciar ingannare dall'apparente facilità del gioco pianistico di Hampton, capace invece anche di virtuosismi acrobatici; ma, con

tutto ciò, non possiamo sottoscrivere al parere di coloro che classificano Hampton fra i più grandi pianisti di jazz.

A nostro avviso il suo pianismo soffre dei limiti stessi della tecnica « a una sola mano » e « a poche dita », e incappa in ripetizioni alla lunga monotone, ripiegando troppo sovente in *riffs* stereotipi e vacui, mancando così a quello scopo di tensione e di esaltazione sonora a cui continuamente egli mira. Anche nel boogie-woogie (dove la funzione della sinistra è rigorosamente impegnativa) Hampton è superato da tutti gli specialisti del genere. Fra i suoi assoli di piano, citiamo *China stomp, Piano stomp* e *Central Avenue Breakdown.*

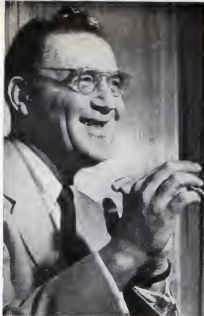
Lo stile magro, a poche note, di William « Count » Basie — altro insigne rappresentante dei pianisti *two-fingered* o *one-handed* che il jazz ha dato — è meno fantasioso e ancor più semplice di quello di Hampton.

Basie, nato il 21 agosto 1906 a Red Bank (Nuova Jersey), iniziò la sua carriera a New York, ma uscì dall'oscurità allorquando, nel 1929, si stabilì a Kansas City con una compagnia di rivista, passando successivamente alle orchestre di Walter Page e di Bennie Moten. Dei quattro anni di permanenza con Moten rimangono alcune interessanti incisioni. Da allora — Basie suonava in uno stile che è una curiosa mescolanza di Fats Waller (suo maestro) e di Earl Hines — la sua mano sinistra si è collocata a riposo: Basie ha adottato uno stile che è un modello di pigrizia, e non si deve credere che ciò dipenda da una sinistra insufficiente. Si tratta piuttosto di un deliberato proposito di usare il pianoforte come strumento cui sono affidati squarci della linea melodica, brevi frasi incorniciate dagli altri strumenti melodici e sostenute dagli altri ritmi.

L'esibizionismo e la modestia — i due estremi, insomma — che si toccano.

Indubbiamente l'intelligenza e il gusto di Basie lo soccorrono e i suoi *chorus,* pur così esili, riescono non di rado affascinanti: ma è altrettanto indubbio che un simile procedimento non è da considerare ideale. Il jazz ha sfruttato ben diversamente la tastiera di un pianoforte traendone impensate novità e ricchezza di suoni. Fra i suoi assoli citiamo quello in *Moten's swing* (con l'orchestra B. Moten); *St. Louis blues, How long blues, Boogie-Woogie, Dirty dozens.*

Dal 1935 Basie ebbe una propria orchestra, che, dopo il battesimo del trionfo al *Grand Terrace* a Chicago e a New York, si fece apprezzare per la veemenza e la chiarezza schematica delle sue interpretazioni. Ne parleremo più oltre in un altro capitolo.

Un posto a sè merita, fra i pianisti, Art Tatum. Egli è stato il primo — e per lungo tempo l'unico — a inserire nella pianistica jazz i mezzi e le risorse del concertismo classico; per esempio, le scale cromatiche ascendenti e discendenti di cui la sua destra così spesso infiora gli sviluppi tematici non hanno certamente alcuna funzione ritmica percussiva, sono quindi fuori della concezione primitiva, e più originale, del pianista di jazz negro. La indiscutibile agilità, abilità e forza di diteggiatura e la grazia robusta del suo tocco veloce sono doni naturali — ed eccezionali — di Art Tatum. Ciò gli ha procurato l'ammirazione incondizionata di tutti gli artisti e i critici del jazz, ma col passar degli anni e col sorgere di altre forti personalità pianistiche (le quali, pur con una netta evidente evasione dalla tradizione hanno ottenuto sulla tastiera una *contaminatio* di elementi jazzistici e di elementi — diremo — accademici ancor più inedita e forse più costruttiva di quella sperimentata da Tatum) siamo giunti a dubitare che l'ammirazione per il prodigioso strumentista abbia indotto a una sopravalutazione del suo estro creativo.

Benny Goodman

Fletcher Henderson

L'orchestra di Benny Goodman nel 1937

Jimmie Lunceford

Joe Thomas

Willie Smith

Sy Oliver

il cantante di blues Joe Turner determinò anche una lunga e feconda associazione di interessi: i due formarono una loro piccola orchestra, e il loro successo fu assicurato con il loro trasferimento a New York e coi vantaggiosi contratti con le case grammofoniche. Ricordiamo, fra gli assoli di Johnson, il suo celebre *Roll'em, Pete.*

Altri boogie-woogiesti alcuni dei quali circonfusi dal mitico alone del pionierismo, sono « Cripple » Clarence Lofton, Charlie « Cow Cow » Davenport, Romeo Nelson, Arthur « Montana » Taylor, Charlie Spand, Speckled Red, Will Ezel, Harry Brown, Jabo Williams.

Lo stile dei boogie-woogiesti, pure con notazioni personali e differenziato talora da una trovata centrale attorno a cui sono imbastite le variazioni di un singolo pezzo (come ad esempio il treno di *Honky Tonky train blues*), è fondamentalmente unico: appartiene al ceppo del boogie, così come attraverso una tradizione popolare era venuto formandosi, un *fast blues*, un blues veloce, ossessionato da un basso ambulante continuo, capace di elettrizzare gli umili pianisti negri, delle classi più povere, ignoranti di regole armoniche e di pianismo scolastico, ma dotati da madre natura di dita prodigiosamente veloci, agili e forti come piccoli martelli e di un istinto ritmico capace di trasformare uno strumento polivalente come il piano in un altro essenzialmente percussivo.

Il *boogie* è lo stile più autenticamente negro che il jazz abbia mai dato: è il miracolo rivoluzionario suscitato dall'incontro di un essere umano digiuno di teorie musicali (ma con una sua musica interiore da esprimere) con uno strumento civile, accademico e carico di tradizioni culte come il pianoforte.

Il *boogie* fu, e in gran parte rimane per il negro, una musica funzionale, per la danza: ma il suo significato e la sua importanza nel quadro del jazz sono costituiti dall'eccezionale dimostrazione della poliritmia insita nella musica jazzistica. Il boogie pone l'equazione *swing*: poliritmia, con una evidenza mai altrimenti raggiunta.

CAPITOLO IX

La Swing Era

I fratelli Jimmy e Tommy Dorsey vanno ricordati, nella storia del jazz, sia per il loro tentativo di valorizzare e continuare una « linea bianca » del jazz (che era stata inaugurata dalle formazioni « da camera » di Joe Venuti ed Eddie Lang e dai vari gruppi di artisti, raccolti per numerosissime sedute di incisioni, capeggiati da Miff Mole e Red Nichols); sia, soprattutto, e in ispecial modo per quanto riguarda Tommy Dorsey, per aver contribuito parallelamente a Benny Goodman, alla cosidetta « era dello swing » che, iniziata nel 1934, proseguì fino alla fine della guerra.

Come abbiamo avuto occasione di accennare, il jazz trasse un beneficio anche dall'errore estetico di voler artatamente sovrapporre alla sua concezione originale (che era poi, essa stessa, frutto spontaneo di un incrocio o innesto di elementi musicali africani e afro-americani con elementi musicali bianchi di remota importazione europea) una specie di maschera di bellezza, consistente in raffinamenti di forme espressive, raddolcimenti di sonorità, ecc.

Il beneficio fu indiretto e agì in due sensi: stimolò e spinse i veri artisti di jazz a un progresso della tecnica strumentale e ad una evoluzione del linguaggio, disancorandoli dalle ripetizioni di formule tradizionali ormai consunte, e avvicinò il pubblico al vero jazz allettandolo con quanto di meno urtante o difficilmente comprensibile al profano esso poteva contenere.

Jimmy Dorsey, clarinettista e altosassofonista, il più anziano dei due fratelli, nato a Shenandoah, in Pennsylvania, il 29 febbraio 1904, cominciò a lavorare nell'orchestra *Scranton Sirens* col fratello Tommy e col chitarrista Eddie Lang nel 1919 e — abile uomo d'affari — seppe introdursi presto nel difficile ambiente delle case discografiche, incidendo, con numerosi gruppi (*Cotton Pickers*, Red Nichols, *Five Pennies*, ecc.). Tommy, nato a Shenandoah nel 1907, trovò come trombonista successivi ingaggi nelle orchestre di Jean Goldkette, Roger Wolfe Kahn, Vincent Lopez, Paul Whiteman, e incise anch'egli con numerose formazioni « di studio ».

Fino al 1928 i due fratelli avevano inciso anche con un'orchestra propria (o sotto pseudonimi) numerosi pezzi, con uno stile alquanto commerciale, accompagnando sovente cantanti bianchi di primo piano, come Mildred Bailey, le Boswell Sisters, Bing Crosby.

Con la gravissima crisi economica iniziatasi negli Stati Uniti sul finire del 1929, il jazz entrò in un periodo oscuro: chiusura di molte sale da ballo, disoccupazione, scarse vendite di dischi (nel 1932 si toccò il punto più basso).

I Dorsey trovarono soprattutto lavoro alla Radio.

Nel 1934, con la ripresa economica del Paese, riaffiorarono le possibilità di una ripresa generale del jazz. Fu allora che, bene sostenuti da una campagna pubblicitaria sapientemente organizzata, gli astri di Benny Goodman e Tommy Dorsey sorsero all'orizzonte. L'orchestra di Jimmy e Tommy, al Glen Island Casino di New York, annoverava nel 1934 degli ottimi musicisti come Glenn Miller (trombone), e Ray Mc Kinley (batteria), ma le esecuzioni erano rimaste a un livello troppo prudentemente e scoloritamente commerciale. Tommy si separò dal fratello lasciandogli l'orchestra e scritturando in blocco l'orchestra di Joe Haymes, col proposito di seguire una tendenza più apertamente

e chiaramente jazzistica. Nelle file dell'orchestra di Tommy militarono così alcuni fra i migliori artisti bianchi di jazz, i trombettisti **Bunny Berigan** e **Max Kaminsky** (l'uno e l'altro eccellenti solisti, nella linea tradizionale Dixieland), Bud Freeman (il sax. tenore del gruppo dei « Chicagoans ») e il batterista Dave Tough.

Le copiose incisioni dell'orchestra (e quelle del gruppo più ristretto denominato *Clambake Seven*) si ispirarono a una concezione moderna del jazz arrangiato, conservando una estrema politezza ed eleganza formali, e alternando pezzi di stile *hot* ad esecuzioni *sweet*. Nel 1937 l'orchestra raggiunse il massimo della sua popolarità che mantenne per diversi anni, emulando — anche se non raggiungendo — il successo dell'orchestra Goodman: alcuni brani, come *Marie, I 'm gettin' sentimental over you, Song of India, Dark eyes, Boogie Woogie*, diventarono famosi. Dal 1939 gli arrangiamenti del negro « Sy » Oliver contribuirono a far brillare l'orchestra che conobbe momenti particolarmente felici, come è attestato da dischi, dove la compattezza, la sonorità e il dinamismo delle sezioni strumentali (ad esempio in *Stomp it, Easy does it, Swanee river, Yes indeed*) sono innegabilmente di un alto livello.

Mentre Jimmy Dorsey mostrò sempre una maggior indulgenza e propensione al gusto adulterato di un jazz svirilizzato come lo intendeva Red Nichols e come era stato propinato al pubblico dalle grosse orchestre più reclamizzate, Tommy seppe di quando in quando reagire, e — nel periodo della *swing-craze*, che, sotto le insegne di Goodman, era cominciata fin dal 1935 — dimostrò maggiori qualità jazzistiche sia come solista che come *leader*.

Lo stile di Jimmy al clarinetto, formatosi sul modello del negro Jimmie Noone, ha alcunchè di barocco, infiorettato com'è di variazioni di bravura: ciononostante, e forse per questo, fu largamente ammirato ed imitato da moltissimi clarinettisti. Dei suoi assoli, *Prayin' the blues* e *Beebe* danno la misura esatta delle sue capacità.

Tommy invece possiede soprattutto una splendida sonorità, la cui estrema limpidità e dolcezza non escludono l'intonazione *hot* ma portano fatalmente lo strumentista alle esecuzioni « liscie », prettamente melodiche di un tema. Celebre in proposito è il suo assolo *I 'm gettin' sentimental over you*. (Ma si ascolti anche, per esempio, la sua parte solistica e di commento in una delle incisioni della *jam session* con Fats Waller, Bunny Berigan ecc., dal titolo *Blues*).

* * *

Lo scalpore suscitato dal « caso Goodman » e le polemiche accese intorno ad esso non si sono acquetate che di recente. L'astro di questo singolare artista pare tramontato; ciò che Goodman doveva dire lo ha detto — storicamente parlando, — il suo ciclo storico è compiuto, ma appunto per questo nessuno può ignorarlo o disconoscerlo. Se Goodman è scomparso oggi dalla scena che ha occupato così prepotentemente dal 1935 al 1940, ciò dipende dalle ragioni complesse di un'evoluzione interna del jazz, complicata dalle profonde modificazioni delle esigenze della sala da ballo: dove il jazz è pur sempre confinato e deve restare per vivere. Ma anche quando l'astro di Goodman sorse all'orizzonte il jazz attraversava una delle sue periodiche crisi.

Benjamin « Benny » Goodman, nato il 30 maggio 1909 a Chicago da una poverissima famiglia di ebrei polacchi, immigrati, era stato — così come gli

altri nove figli — avviato dal padre, un umile sarto ma appassionato di musica, alla carriera musicale.

Un vecchio maestro ottantaduenne, Franz Schoepp, gli insegnò a suonare il clarino, inculcandogli il gusto per la serena bellezza dei classici, Mozart e Brahms soprattutto. Ma in quello stesso periodo (Benny aveva dodici anni) il ragazzo fu spinto dalla curiosità a copiare il cattivo jazz del clarinettista Ted Lewis, allora assai rinomato.

I contatti di Goodman con la musica da ballo si fecero — anche per necessità di guadagno — sempre più assidui e affettuosi.

Le sue prime scritture importanti furono con le orchestre di Ben Pollack e di Bennie Kruger (un buon sassofonista che aveva per qualche tempo fatto parte anche della *Original Dixieland Jazz Band*): ben presto Goodman ottenne contratti di incisioni e scritture da importanti stazioni radiofoniche. Attraverso le incisioni (con molti complessi, dalla grande orchestra di Pollack, ai piccoli complessi di Joe Venuti e Red Nichols) e le trasmissioni radio, Benny si fece conoscere e si impose per il suo stile. Ma fu soltanto nel 1934 che, con l'entusiastico appoggio del giovane critico John Hammond e del musicista Willard Alexander che gli imbastirono una efficace e intelligente campagna pubblicitaria, Benny — dopo un inizio incerto se non difficile — divenne quasi repentinamente negli Stati Uniti il più popolare *leader* di una moderna orchestra da ballo e l'esponente della formula: « musica swing ». Lo swing era un elemento del jazz, e un termine che — i negri soprattutto — avevano spesso usato perfino nelle loro canzonette: ma la pubblicità se ne servì per designare un « nuovo tipo » di jazz, anzi qualcosa di nuovo, dopo il jazz. Evidente è l'inesattezza e l'empirismo di questo uso: ma il pubblico abboccò. Vi era nella musica ben elaborata ed eseguita con foga e precisione dall'orchestra di Goodman un pimento nuovo: la gente scoprì che si ballava bene al ritmo « swing », di sapore negro ma più elegante e regolare, incalzante e brillante ma più dosato e meno capriccioso, con qualcosa di meccanico che non guastava affatto.

Facendo ballare la gente Goodman riuscì anche a far ascoltare da un maggior numero di persone del genuino jazz: il jazz degli arrangiamenti di Fletcher Henderson, di Edgar Sampson, di Mary Lou Williams, di Jimmy Mundy, e più tardi di Eddie Sauter, nelle interpretazioni e con gli assoli di eccellenti musicisti come i trombettisti Bunny Berigan, Harry James, Ziggy Elman, come i sassofonisti Vido Musso e Toots Mondello.

Nella sezione ritmica dell'orchestra passarono ottimi pianisti come Jess Stacy, grandissimi chitarristi come Charlie Christian, batteristi di rango come Gene Krupa e Dave Tough.

Goodman, oltre all'orchestra, attuò una felice combinazione strumentale da camera: un trio, dove Teddy Wilson al pianoforte e Gene Krupa alla batteria lo affiancarono in modo encomiabile. Il trio diventò poi uno stupendo quartetto con l'aggiunta del vibrafonista Lionel Hampton (che incise col quartetto alcuni dei suoi migliori assoli); poi un quintetto (con l'aggiunta di un contrabbasso, John Kirby o Artie Bernstein), indi un sestetto e un settetto (con l'inserzione del trombettista Cootie Williams e del tenorsassofonista Georgie Auld).

L'orchestra, sia pure con molti cambiamenti e rimaneggiamenti, resistette vigorosamente in primo piano fino agli inizi della seconda guerra mondiale: quanto a Goodman, come solista di clarinetto, egli è rimasto fino a pochissimo

tempo fa imbattuto nelle preferenze del pubblico, espresse nei referendum delle maggiori riviste tecniche americane.

Quali i meriti di Goodman? Occorre distinguere quelli che egli si è conquistato come capo orchestra da quelli — più contestati — che si è guadagnato come solista.

Come *leader*, egli ha dimostrato un intuito e una sensibilità non comuni nella scelta dei componenti l'orchestra e degli arrangiatori; e ha, innegabilmente, saputo dare alle esecuzioni dell'orchestra un'impronta tale che, pur mantenendo il carattere jazzistico nel senso migliore del termine (eccezione fatta per le canzoncine in voga presentate in versioni *straight*), rendesse gradito al poco assuefatto palato del gran pubblico americano — a torto creduto fanatico del jazz — anche gli aspetti sonori collettivi più veementi e le espressioni solistiche più esoteriche del jazz.

La mano degli arrangiatori e la compagine dell'orchestra potevano variare, ma la concezione « swing » di Goodman era sempre quella: un compromesso fra la libertà estrosa (nell'ambito però di una tradizione) delle orchestre da ballo negre e lo stereotipo formalismo dei complessi orchestrali più commerciali di razza bianca, ottenuto con il prendere molto di quanto vi era di più fresco e schietto nel modo di sentire e di esprimere dei negri (Henderson, M. L. Williams), ma smussandone le angolosità attraverso la ricerca di una musicalità o di una perfezione tecnica strumentale di gusto europeo.

Naturalmente nello stragrande numero di incisioni dell'orchestra Goodman, il cattivo soverchia il buono: ciò che non toglie a Goodman il merito propagandistico sovraccennato. Che noi gli riconosciamo perchè crediamo che il jazz non debba restare torre eburnea degli iniziati e che chi, senza travisamenti e deformazioni, lo avvicini alla comprensione del pubblico sia degno di essere menzionato in una storia del jazz.

Alcuni critici hanno gettato l'anatema su Goodman come solista accusandolo di scarsa fantasia e di sonorità troppo gracile (« da uccellino » l'ha definita ironicamente Hugues Panassié).

Quella di possedere scarsa fantasia è una accusa gratuita: Goodman ha uno stile di spiccata personalità, e il suo fraseggio obbedisce a questo stile; sinuoso e legato, ma sempre logico e idiomaticamente jazzistico, non così ricercato e dispersivo come quello per esempio del negro Jimmie Noone, nè così esuberante e spesso ridondante come quello del negro Johnny Dodds.

Ma improvvisare secondo una propria maniera, o, se vogliamo, secondo una propria formula, non è aver poca fantasia : e se Goodman si è ripetuto, e se — nella pletora delle incisioni — ha sovente mostrato la stanchezza e persino l'aridità quest'accusa si potrebbe generalizzare ed estendere a quasi tutti gli artisti di jazz che hanno troppo inciso.

La morbidezza della sua sonorità è, probabilmente, una sua caratteristica e insieme una sua manchevolezza. Goodman è il clarinettista che si è tenuto più vicino alla tecnica classica — quantunque il suo vibrato sia sufficientemente frequente e marcato —; e, jazzisticamente, la voce del suo strumento appare pertanto un po' troppo anemica e molle, soprattutto là dove sarebbero necessari un calore, una potenza, un'asprezza maggiori. L'impressione di freddezza e di debolezza di molti assoli goodmaniani è da imputare alla sonorità.

Ciononostante gli imitatori di Goodman furono legioni: e, fra i bianchi, dopo Buddy de Franco o Stan Hasselgard (due « goodmaniani »), nessuna voce

nuova si è ancora levata, fra i clarinetti, a coprire l'eco, non tuttavia spenta, di quella di Goodman.

Fra i suoi più riusciti dischi d'orchestra ricordiamo: *King Porter Stomp, Roll'em, Blue skies, When Buddha smiles, It had to be you, Sing Sing Sing, Benny ride again, Superman, Clarinet a la King*; fra i suoi assoli: *Dinah, Sheik of Araby* (orch. Red Nichols), *Royal Garden Blues* (orch. Ted Lewis), *Basin Street Blues* (orch. Charleston Chasers), *Farewell Blues* (orch. Joe Venuti), *Someday sweetheart, The man I love, Liza, Body and soul, Good enough to keep, Pick-a-rib, Clarinetitis* (con sue formazioni).

* * *

L'orchestra di Jimmie Lunceford è una delle relativamente poche orchestre di jazz che debbano esser ricordate come complessi omogenei stabili la cui copiosa produzione discografica testimonî uno stile collettivo originale, affermato attraverso una serie di opere organiche.

Jimmie Lunceford, nato a Fulton (Missouri) il 6 giugno 1902, e, laureatosi alla Fisk University, abbandonò la carriera dell'insegnamento che aveva intrapreso in una « *high school* » per negri, per dedicarsi alla musica: imparò a suonare la chitarra, il flauto, il sassofono e il clarinetto. Fece parte delle orchestre di Elmer Snowden (1925) e Deacon Johnson, prima ancora di lasciare la carriera del docente; poi definitivamente prese la strada del jazz costituendo una sua orchestra nel 1927 a Memphis. Di lì si trasferì a Buffalo dove rimase per tre anni circa, e, sul finire del 1933, ebbe il battesimo della fama al *Cotton Club* di New York. Fino dal 1930 la *Lunceford Chickasaw Syncopators* poteva annoverare un sassofonista della forza e della personalità di Willie Smith: nel 1934 la sezione dei sassofoni si irrobustiva ancor di più con l'apporto di Joe Thomas, mentre il pilastro della sezione ritmica continuava ad essere, come alle origini, il brillante batterista James Crawford. Alla sezione delle trombe apparteneva Sy Oliver, al quale era affidata anche la responsabilità di molti degli arrangiamenti dell'orchestra. Sul principio l'orchestra utilizzò anche qualche arrangiamento di Will Hudson — il meccanico e freddo arrangiatore della orchestra bianca Casa Loma —; ma poi alternò partiture di componenti dell'orchestra: di Edwin Wilcox (il pianista), Eddie Durham (uno dei trombonisti), e soprattutto, in misura via via crescente, di Oliver. L'orchestra attraverso applaudite tournée in America, e (nel 1937) in Scandinavia, si fece apprezzare per la sua coesione, la perfezione delle esecuzioni d'insieme, e il valore dei solisti. Dal 1937 il complesso subì dei cambiamenti di personale: ma Trummy Young (trombonista di valore) e Ted Buckner (sassofono contralto) furono degli autentici guadagni per l'orchestra. La vera grande perdita fu invece l'allontanamento di Sy Oliver (1939). Da allora gli arrangiamenti vennero affidati a William Moore jr., e successivamente a Eddie Durham, Roger Segure, Bud Estes e Tadd Dameron; ciò che portò fatalmente a una evoluzione dello stile dell'orchestra e, più lentamente, a una sua decadenza, accentuatasi nel 1942 con il distacco di molti fra i migliori solisti. Nonostante una ripresa nel 1944, l'orchestra non si risollevò più ai passati fulgori. Lunceford morì il 12 luglio 1947 a Seaside, nell'Oregon.

È noto che, personalmente, Lunceford — uomo di cultura e di gusto, senza dubbio — non fu nè un grande solista nè un arrangiatore; si limitò a dirigere,

suonando qualche volta il flauto o il sassofono. Seppe però circondarsi di ragazzi pieni di talento e « moderni » come, in primo luogo, Sy Oliver; come Willie Smith, Joe Thomas, Ted Buckner, lasciando loro la facoltà di esprimersi liberamente e anzi di cooperare anche, con l'apporto di idee e suggerimenti, al lavoro delle sezioni strumentali (è un po' la regola seguita, almeno negli anni lontani, da Duke Ellington).

Il « primo uomo » di Lunceford fu però senza alcun dubbio Oliver. È a lui che si devono in gran parte, le architetture dei capolavori luncefordiani.

Secondo un aneddoto molto conosciuto, Oliver (nato nel 1910) deve il suo nomignolo « Sy » alla penetrante finezza della sua intelligenza dimostrata negli anni in cui frequentava il *college*: Sy sarebbe infatti un'abbreviazione di gergo di « psychology ».

E, in verità, Oliver dimostrò fino dai primi arrangiamenti elaborati per Lunceford, una fantasia effervescente, un'esuberanza di trovate nel gioco alterno, nei contrasti o nei dialoghi, delle sezioni, tale da caratterizzare a colori vivissimi ogni singolo pezzo. Nella scelta dei temi è spesso fuori o contro la tradizione — se si tratta di temi classici del jazz — e va contro le regole (quelle che ha trovato già fissate nel momento in cui egli arrangiava) nelle gradazioni degli effetti, passando bruscamente dai piani ai fortissimo e gettando senza esitare le sezioni nel cimento di frasi complesse e veementi che — considerando l'epoca a cui risalgono le orchestrazioni — costituiscono un audace tentativo di « modernismo ».

Alcune fra le migliori incisioni dell'orchestra Lunceford sono: *Breakfast ball, Annie Laurie, Swingin' uptown, I 'll see you in my dreams, Organ grinder's swing, For dancers only, My blue heaven, Avalon, Harlem Shout, Margie.*

* * *

Se per la complessità e organicità delle sue esecuzioni l'orchestra di Lunceford si può collocare in un punto intermedio di quello sviluppo jazzistico delle orchestre negre che ha la sua più avanzata e insuperata espressione nell'orchestra di Duke Ellington, l'orchestra di Count Basie si riallaccia invece a tradizioni più antiche del jazz; affidandosi soprattutto al solista e, negli insieme, facendo leva su orchestrazioni non difficili nè troppo elaborate, ma realizzate con quella forza e foga ritmica che è avvertibile in quasi tutte le esecuzioni « collettive » delle migliori orchestre negre.

Si è voluto da alcuni distinguere nello stile orchestrale di Basie alcunchè di differente dalla tradizione di New Orleans: si è tentato di caratterizzare uno stile Kansas City o « Middle West », che poi altra caratteristica non avrebbe se non l'impiego di temi di blues a tempo veloce, e, per naturale conseguenza, di ritmi di *boogie woogie*.

Trattasi di congetture e non di deduzioni; la sola costante di fatto constatabile, di tutta la produzione, antica o recente, dell'orchestra di Basie è la polarizzazione di ogni esecuzione intorno a una di quelle frasi *leit-motif*, brevi e incisive, che in jazz si chiamano *riff*.

Concezione estremamente semplificata e un tantino meccanica del jazz, a cui — come vedemmo — si è attenuto di massima un altro artista che ha se non parentele strette almeno affinità di gusti e tendenze con Count Basie: Lionel Hampton.

L'orchestra in cui Basie ricevette la sua formazione spirituale fu quella di Benny Moten: costituita nel 1922 e rafforzata nel 1924 dall'ingresso dell'altosassofonista Harlan Leonard, che era *leader* di un altro importante complesso di Kansas City, *The Rockets.*

Queste orchestre — a giudicare dalle incisioni di Moten — avevano tutta la rozzezza e l'impeto di complessi orchestrali popolari di colore (come, ad esempio i *Mc Kinney Cotton Pickers* del primo periodo), composti da artisti entusiasti ma di modesta levatura e senza eccessive preoccupazioni musicali che non fossero quelle di produrre una intensa suggestione ritmica. Su questa musica diretta, dai suoni brutali, Basie operò soprattutto nel senso di ripulirne la sonorità, di chiarirne le confuse idee, di disciplinarne gli arrangiamenti. Ma rimase pur sempre una musica — com'è stata definita — « *down to earth* », cioè vicina alla terra, meno primitiva e rustica, ma sempre genuina.

Ciò è provato segnatamente dalla presenza di una sezione ritmica robusta ma non certo raffinata (Basie al piano, Freddy Green alla chitarra, Walter Page al contrabbasso, e Jo Jones alla batteria); e di cantanti come James Rushing o Joe Turner che appartengono agli « shouters »: a quei cantanti, cioè, che « gridano » il blues piuttosto che modularlo o dirlo.

Dal 1935 l'orchestra allineò successivamente dei solisti del valore di Lester Young — un tenorsassofonista dalla sonorità e dallo stile originalissimi, anticipatore di una scuola moderna del sassofono — e di Don Byas — altro brillante solista del sax-tenore —; di Buck Clayton (tromba); di Bennie Morton e Dickie Wells — due tromboni fra i migliori — per tacere di altri musicisti eccellenti, via via passati nelle sue file, come i trombettisti Harry Edison e Al Killian, il trombonista Vic Dickenson.

Fra le più interessanti incisioni dell'orchestra Basie ricordiamo: *Honeysuckle rose, One o' clock jump, Good morning blues, Every tub, Out of the window, You can depend on me, Boogie woogie, Dickie's dream, Basie boogie, Harvard blues, Mutton leg.*

CAPITOLO X

I grandi isolati

Quattro artisti che, per circostanze varie, sono rimasti dei grandi isolati, non rappresentando che sè stessi nella storia del jazz e non avendo esercitato (per quel che finora se ne può inferire) alcuna potente o larga influenza nè nel dominio del loro strumento nè in generale sulla musica jazz, sono i negri Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Johnny Hodges e Benny Carter.

Eppure la loro voce ha un accento personalissimo e la loro importanza è tale da non poterne omettere un breve profilo sia pure in una storia a grandi linee come la nostra.

Sidney « Pops » Bechet, nato il 14 maggio 1897 a New Orleans, apprese a suonare il clarinetto all'età di sei anni; cominciò la sua carriera di artista a otto suonando nell'orchestra di Freddie Keppard. Da allora fece parte di alcune delle più note orchestre della città, da quella di Keppard, a quella di Buddy Petit, di Jack Carey, di Bunk Johnson, di King Oliver iniziando a suonare anche il sassofono contralto; nel 1917 si trasferì a Chicago dove si aggregò a diverse orchestre.

Nel 1919, a New York, si unì all'orchestra di Will Marion Cook *and his Southern Syncopated Orchestra,* e con tale complesso partì per l'Europa suonando al Philharmonic Hall di Londra. Il grande direttore d'orchestra e critico musicale svizzero Ernest Ansermet (uno dei più precisi e penetranti interpreti di Strawinski) scrisse sulla « *Revue Romande* » del 15 ottobre 1919 un articolo entusiastico e acutissimo sul jazz e su Bechet.

Dopo un periodo di permanenza in Francia, Bechet ritornò a New York registrando numerosi dischi con Clarence Williams; ripartendo nel 1925 per l'Europa con la stessa *revue* musicale (*The Black Revue*) che doveva poi lanciare Josephine Baker. Dal 1925 fece vita errabonda per vari paesi d'Europa (tra cui la Russia) unendosi nel 1931 all'orchestra di Noble Sissle con cui tornò a New York. Formò nel 1932 con il trombettista Tommy Ladnier l'orchestra *New Orleans Feetwarmers* che ebbe breve vita. Dopo un periodo di ritiro dall'arengo musicale, Bechet, spinto dalla sua passione, si unì di nuovo, nel 1934, all'orchestra di Noble Sissle con cui suonò a più riprese fino al 1938. In seguito fece parte o si mise a capo di piccole formazioni lavorando a New York e a Chicago, partecipando a numerosi concerti. Nel dopoguerra ha lavorato e vissuto lungamente in Francia, dove recentemente si è anche sposato e dove gode il privilegio di un pubblico di fanatici ammiratori.

Bechet ha inciso moltissimi dischi e difficile è citare, fra il gran numero delle sue esecuzioni, le migliori. Comunque vengono considerati fra i suoi capolavori: *Wild cat blues* e *Texas Moaner Blues* (con Clarence Williams), *Maple Leaf Rag, Blues in thirds, Ain't misbehavin* (con i N.O. Feetwarmers), *Really the blues* (con T. Ladnier), *2.19 Blues* (con Armstrong), *Shake it and break it.*

La caratteristica di Bechet è la abbondanza fluida e continua di idee, espresse con uno stile che ha l'eleganza capricciosa di una fantasia nervosa e colorita e al tempo stesso la foga violenta di una invasata ispirazione. Qualche volta eccede e il disegno si fa sovraccarico; ma quando è più sobriamente contenuto la sua linea melodica lunga e leggera ha una rara grazia, tanto da sug-

gerire a qualche critico (Maxime Saury) la comparazione con « una sinusoide che ha per asse centrale la terza riga del pentagramma ».

Sopravvalutato da alcune correnti critiche — soprattutto francesi — Bechet non ha certo, per la storia del jazz, l'importanza di un Armstrong, ma la sua personalità spiccata e le sue innegabili qualità, la sua imponente attività discografica, dove le creazioni felicemente riuscite non fanno certo difetto, gli danno diritto a un posto d'onore. Egli ha trovato pochi imitatori sul difficile sassofono soprano, dall'ingrata squittente sonorità che solo l'abilità e l'estro acceso di Bechet possono rendere gradevole; nè ha lasciato epigoni degni di nota nel clarinetto, strumento sul quale altri lo ha eguagliato e superato.

* * *

Coleman Hawkins è un artista singolare cui è occorsa la singolare ventura di cambiare totalmente stile, o, quanto meno, di trasformarlo profondamente quando la sua fama era ormai consolidata. Questa metamorfosi, avvenuta ufficialmente negli anni 1944 e seguenti, non ha — così riteniamo — banali ragioni commerciali, quali il voler aggiornarsi coi tempi e con la moda; dipende invece da una crisi, probabilmente a lungo maturata nell'animo dell'artista e affiorata poi subitamente sotto l'influsso di un certo ambiente artistico.

Hawkins era considerato il « re » del sassofono tenore, strumento dalla voluminosa vellutata sonorità, cui Hawkins aveva dato un canto affascinante per la pienezza rotonda del suono, per la raffinatezza del timbro, per la calma energia del vibrato e delle intonazioni e soprattutto per un sovrabbondante eloquio melodico, di una tecnica spettacolare e di una cesellata e un po' languorosa sinuosità di idee.

Ma accanto a questo Hawkins che aveva colpito il pubblico conquistandolo, ne era sempre esistito un altro, meno sdolcinato, più frizzante e contratto nello stile, acrobatico amante dei salti di note e dei virtuosismi ma meno esibizionistico (la sua parte in *Ol 'man river* con l'orchestra di Fletcher Henderson ne è la prova): e fu questa seconda personalità dell'artista ad apparire nel 1944 e a renderlo parente e anzi uno dei padrini spirituali del moderno, asciutto, asessuale *bebop*. Ma è difficile poter dire che Hawkins abbia esercitato una influenza sugli altri boppisti della prima ondata, cosicchè questo notevole artista rimane pur sempre un grande isolato, anche quando, affratellato coi boppisti, ne capeggia riuscite incisioni discografiche.

Gli si è riconosciuto un valoroso allievo (allievo di Hawkins prima maniera, si noti bene) nel sassofonista Leon « Chu » Berry (nato a Wheeling, West Virginia, il 13 settembre 1910, morto il 31 ottobre 1941) ma, a nostro avviso, Berry, la cui sonorità somigliava a quella di Hawkins, si svincolò presto da quell'influenza, suonando in uno stile più gagliardo e scomposto, ma assai personale. C'è da rammaricarsi che la morte abbia stroncato il corso di una interessante evoluzione del suo stile.

Hawkins, nato il 21 novmbre 1907 a St. Joseph, nel Missouri, cominciò a studiare il pianoforte e il violoncello a cinque anni, sotto la guida materna. Successivamente imparò a suonare il sassofono tenore e studiò armonia e composizione al Washburn College (Topeka). Nel 1923 fece parte dei *Mamie Smith's Jazz Hounds* a Kansas City (la Smith era una forte cantante di blues); passò poi all'orchestra di Wilbur Sweatman e poi, a New York, all'orchestra di Fletcher Henderson di cui fu uno dei più insigni esponenti dal 1924 al 1934. In

seguito girò l'Inghilterra e il continente come solista e caporchestra, ritornando nel 1939 negli Stati Uniti, dove diresse una propria orchestra, e poi vari piccoli complessi. Fra i suoi più begli assoli, ricordiamo quelli in *Queer notions, Sugar foot stomp, Tidal wave, Hocus Pocus, Ol' man river* (orch. Henderson), *Heartbreak blues, On the sunny side of the street, Firebird* (orch. Spike Hughes), il celeberrimo *Body and soul, Crazy rhythm* e *Get happy* (tutti con proprie formazioni), e, per l'Hawkins seconda maniera: *Bean stalkin, Sportsman's Hop, Stuffy* e *Spotlite.*

* * *

Un musicista di jazz che rimane per ventitrè anni nella stessa orchestra sarebbe un fenomeno sbalorditivo se l'orchestra non fosse quella di Duke Ellington.

John Cornelius, detto Johnny, Hodges, col suo sassofono contralto ha sorretto, aereo e pur solido pilastro di musica, tante e tante creazioni ellingtoniane; le ha sorrette e ha al tempo stesso infuso in esse il suo spirito malinconico dolce e inquieto. Fino a qual punto Hodges debba sè stesso a Ellington (che si è confermato, in mille altre circostanze, un vero maestro, uno dei pochissimi veri direttori d'orchestra jazz) e fino a qual punto Ellington debba a Hodges è difficile riconoscere.

Certo, la sonorità voluminosa e pur carezzevole di Hodges, le sue inflessioni, ora tutte accorato lamento ora tutte grido appassionato, hanno conferito all'atmosfera delle composizioni di Ellington una tinta speciale che è impossibile non distinguere e non ricordare.

Hodges, nato il 25 luglio 1906 a Cambridge, nel Massachusetts, iniziò la sua carriera professionale nel 1925 con le orchestre di Bobby Sawyer, passando nel 1926 a quella di Lloyd Scott, nel 1927 a quella di Chick Webb e finalmente nel 1928 a quella di Ellington con cui rimase fino al 1951. Le sue incisioni con i vari complessi (Hampton, Wilson, Johnny Dunn, Mildred Bailey) ma soprattutto con l'orchestra di Ellington e con più ristrette formazioni della stessa attestano la presenza di uno stile semplice ma eloquente, di una vena fresca e alerte, di un suono ineguagliato sullo strumento.

Fra gli innumerevoli suoi assoli citiamo quelli in *Hot and Bothered, Double Check Stomp, It don't mean a thing, Bundle of blues, The Mooche, Harlem speaks, Saratoga swing, The mood to be wooed, Magenta haze, Esquire Swank, Sultry sunset, Queen Bess, Passion flower, Going out the back way,* incisi con l'orchestra di Ellington o con piccoli contingenti della stessa.

Imitatori mediocri Hodges ne ha trovati moltissimi, ma altosassofonisti che abbiano assimilato più che copiato il suo linguaggio, discepoli, insomma, non indegni ne ha lasciati ben pochi. Un isolato dunque: e nella sua musica è filtrato in effetti alcunchè della timidezza un po' taciturna, del carattere dell'uomo, un piccolo uomo intelligente e mite, dal raro ed enigmatico sorriso. La sua abbastanza recente separazione da Ellington, suo vecchio amico e compagno di tante gloriose e vittoriose battaglie d'arte, ha gettato un curioso sprazzo di luce sul piccolo uomo paziente: forse una ribellione in ritardo? Forse il desiderio di battere nuove e autonome vie?

Il debito fra Hodges ed Ellington è, probabilmente, reciproco: e, comunque, il valore personale di Hodges non è messo in discussione da alcuno. Anzi, su ben pochi nomi oltre a quello di Hodges, la critica internazionale si è palesata tanto concorde nel lodare senza riserve.

Se Ellington è una delle preminenti figure della storia del jazz per l'orchestra attraverso la quale egli ha espresso la sua musica, Hodges può bene essergli affiancato per aver donato al maestro la voce delicata del suo strumento e i piccoli poemi, gioielli in sè conchiusi, dei suoi assoli.

* * *

Lester Bennett « Benny » Carter, nato a New York l'8 agosto 1909, è musicalmente un autodidatta: benchè abbia frequentato scuole superiori e l'Università, ha studiato solo privatamente pianoforte, flauto, tromba o clarinetto. Iniziò la professione nel 1924 con l'orch. June Clark, fu poi con Billy Page, Horace Henderson (orchestra dell'epoca studentesca), Charlie Johnson (1927), ancora con Horace e Fletcher Henderson (1928 e 1929), con Chick Webb e coi *Mc Kinney Cotton Pickers* (1930-1932). Nel 1933 formò una propria orchestra, sciogliendola nel 1934, per passare all'orchestra Willie Bryant, riformandone un'altra nel 1935 allorchè, dopo esser stato a Parigi e aver suonato per circa un anno con Willie Lewis, venne chiamato a Londra come arrangiatore e direttore d'orchestra alla B.B.C.

Nel 1937 ritornò nell'Europa continentale, fermandosi in Olanda e a Parigi, incidendo con Coleman Hawkins il primo disco della marca « Swing ». Nel maggio 1938 fece ritorno definitivamente in patria, dove alternò l'attività orchestrale a un vasto e spesso oscuro lavoro di arrangiatore. Nel 1942, emigrato a Hollywood, trovò vasto campo d'azione nei film e si dedicò all'orchestrazione per colonne sonore. Più recentemente, col cadere di molti preconcetti razziali, ha partecipato a diversi film con la sua orchestra, e non solo per la parte sonora ma anche per l'immagine.

Carter è uno dei casi più singolari, anche se non unico, di musicisti di jazz eccellenti che tuttavia non hanno mai saputo conquistarsi una vera popolarità. Il suo stile, alla tromba, è di una intelligente semplicità, di una chiarezza e di una forza patetica che, nei momenti migliori ricorda, sia pur con minor enfasi, con più pacato pudore, l'Armstrong più classico; al sax-contralto è tutto vigoria ritmica e fluidità di idee. Le stesse qualità si ritrovano in Benny Carter compositore di temi squisiti per composizioni jazz, e arrangiatore di straordinaria finezza. Celebri sono i quartetti di saxofoni di numerosi suoi arrangiamenti.

Fra i suoi assoli più rappresentativi citiamo, per la tromba: *Once upon a time* (orch. Chocolate Dandies), *My blue Heaven* e *Sheik of Araby* (con Hawkins), *Dinah* (orch. Hampton), *Among my souvenirs, I surrender dear, More than you know*, per il sax-contralto le varie facce dei Chocolate Dandies, *Pastoral* (orch. Spike Hughes), *I 'm in the mood for swing, Farewell blues* (sua orch.); per il clarinetto *Miss Annah* (Mc Kinney), *Dee blues* (Chocolate Dandies).

I suoi arrangiamenti dell'epoca *Chocolate Dandies* sono deliziosi, ma anche quelli che egli ha elaborato per le sue varie orchestre, fino ai più moderni, nell'atmosfera bop e postboppistica, offrono al musicista in genere e al competente di jazz in ispecie materia di studio e di ammirazione per il loro dinamismo senza eccessi, sempre improntato a una personale maniera di fraseggiare e di muovere le sezioni degli strumenti.

CAPITOLO XI

Tradizione e Riforma

Lo stile tradizionale del jazz di New Orleans, com'era stato consacrato in smaglianti memorabili creazioni dell'orchestra dei *New Orleans Rhythm Kings*, non era mai del tutto caduto in desuetudine nel decennio 1925-1935; ma chi aveva custodito, per così dire, la sacra fiamma, erano stati soltanto dei piccoli complessi orchestrali, quasi sempre formati e guidati da musicisti degli Stati meridionali, molte volte riuniti solo per poche incisioni di dischi.

Valga, per citare un esempio, il nome di un modesto e bravo trombettista e cantante di New Orleans, Joseph « Wingy » Mannone (o Manone), oggi sulla breccia ormai da oltre trent'anni: modello di dedizione sincera al jazz primevo, suonato con aderenza allo spirito e perfino alla lettera degli antichi maestri (Armstrong, sommo fra tutti).

In questo quadro di fedeltà a una tradizione ci sembra giusto collocare alcuni artisti bianchi così noti da richiedere un cenno biografico più ampio di una mera citazione. Il primo da nominare, perchè — ci sembra — il tempo va sempre più mettendone in luce l'importanza storica, è John Weldon (detto Jack) Teagarden, trombonista.

La sua sonorità, forte e soave al tempo stesso, più rude e maschia di quella di Dorsey, ma con un accento malinconico che evoca quello di Bix Beiderbecke alla cornetta, colpisce subito l'ascoltatore: è il segno distintivo di una personalità di artista, che sa esprimersi con freschezza e slancio sia pure usando il classico materiale di un fraseggio blues di strettissimo protocollo.

A nostro avviso, le più autentiche e alte virtù di Teagarden risiedono proprio in questo filtrare attraverso la propria sensibilità, così vicina del resto a quella dei migliori maestri, Armstrong primo fra tutti, variazioni, cadenze, inflessioni consacrate dalla tradizione.

Ed è questo, secondo noi, il solo possibile metodo per far vivere senza artifici un idioma tradizionale: quello di riplasmarlo entro la propria coscienza, rianimandolo con i propri mezzi espressivi. Teagarden è uno di quegli artisti spontanei e diretti che sanno, senza istrionismi, con la sola cristallina trasparenza delle idee e il calmo vigore in cui esse prendono suono e forma, esercitare un larghissimo ascendente sul pubblico: anche come cantante, la sua voce baritonale, « di testa », dal tono commosso, è dotato di una comunicativa spiccata.

Teagarden, nato a Vernon, nel Texas, il 20 agosto 1905, cominciò a esercitarsi a soli sette anni sul trombone. Benchè avviato ad altro lavoro (frequentate le scuole medie, era stato mandato a fare il meccanico di autorimessa), Jack continuò ad amare il suo strumento, e a suonarlo in orchestre locali. Il suo primo ingaggio professionale fu con l'orchestra di Terry Shand a S. Antonio's Horn Paloa nel 1920, poi fu scritturato nel 1921 e '22 dal pianista Peck Kelly, uno dei più reputati dell'epoca, e seguì l'orchestra di Kelly, a Horiston e Galveston. Successivamente fu scritturato dalle orchestre di Willard Robison a Kansas City (1923), e di Doc Ross (1925-26), trasferendosi poi a New York nel 1927. New York era la città delle case discografiche: e Teagarden prese parte a un gran numero di sedute d'incisioni, con le orchestre, fra le altre, di Red Nichols, di Sam Lanin e di Roger Wolfe Kahn. Dopo una certa permanenza nell'orchestra Ben Pollack (1928-32), esperimentò a Chicago, in occasione della

Fiera di quella città, una propria orchestra che ebbe breve vita. Tornato a New York a far parte dell'orchestra di Paul Whiteman, la abbandonò nel 1939 per costituire un'orchestra propria; la fortuna non gli arrise, sopratutto per noie e contrasti di carattere commerciale e familiare. Nel 1947 Teagarden, sciolta l'orchestra, diresse un piccolo complesso per breve tempo, poi si unì a Louis Armstrong, e alla sua piccola orchestra, per una lunga e felice tournée in America e fuori.

Armstrong ha, in diverse circostanze, manifestato pubblicamente a Teagarden, stima e simpatia fervidissime: e Teagarden merita il tributo di questo « *pater conscriptus* » del jazz, perchè è, nel senso laudativo della parola, un conservatore: o, meglio ancora, un « puro » del jazz. Fra i suoi assoli citiamo: *After you've gone, China boy, The sheik* (orch. Red Nichols Five Pennies), *Beale Street blues* e *Someday sweetheart* (Joe Venuti All Stars), *Casanova's Lament* e *Rockin' chair* (sua orchestra).

Francis « Muggsy » Spanier è considerato da molti critici il migliore trombettista bianco vivente (egli però usa la cornetta in si bemolle anzichè la tromba), ancorchè gli si anteponga da qualcuno Jimmy Mc Partland (un solido, chiaro trombettista che all'epoca del cosiddetto « stile Chicago » conquistò una meritata fama e che recentemente è riapparso, dopo un periodo di oscurità, alle luci della ribalta) o Bobby Hackett, il cui stile risente dell'influenza, volta a volta, di Armstrong e di Beiderbecke.

Certo, Spanier è nella tradizione, per la lineare semplicità del suo gioco melodico, a poche note, per la funzione di trascinante « *leader* » che egli dà al suo strumento negli insieme, e per la fedeltà allo spirito del classico blues.

La sua tecnica e il suo gusto non gli consentono nè bravura di note alte nè altri esibizionismi virtuosistici: egli suona in prevalenza nel registro medio e si vale spesso della sordina. Del suo modello King Oliver egli ha la sonorità contenuta e dolce e la tendenza verso frasi melodiche tanto sobrie quanto intensamente espressive in ogni nota.

Nato il 9 novembre 1906 a Chicago, studiò la cornetta e la batteria privatamente e iniziò la sua carriera professionale suonando la cornetta nell'orchestra di Elmer Schoebel (1921); passando successivamente alle orchestre di Sig Meyers (1922-24), Charlie Straight, Charles Pierce, Doc Rudder, e Floyd Towne (1925-26). Memorabili le sue incisioni con un gruppo di musicisti sotto le insegne di Charles Pierce and the Jungle Kings. Si unì quindi all'orchestra commerciale di Ray Miller (1927-28), e fu nel 1928 che egli prese parte alle incisioni dei famosi *Chicago Rhythm Kings* (notevole il suo apporto in *There'll be some changes made*).

Dal 1928 al 1935 fu con l'orchestra di Ted Lewis (dove le poche occasioni di farsi apprezzare per quello che valeva gli furono offerte durante qualche seduta speciale di incisione, con Goodman, Teschmacher, Jimmy Dorsey, Fats Waller); dal 1936 al 1938 venne scritturato dall'orchestra di Ben Pollack. Nel gennaio del 1938 cadde gravemente ammalato, e non riprese la sua attività che nell'aprile del 1939, come *leader* di un piccolo eccellente complesso, la *Muggsy Spanier Ragtime Band*. Nel novembre dello stesso anno ritornò per breve tempo con Ted Lewis, per passare poi all'orchestra di Bob Crosby. Nel febbraio del 1941 formò a New York una grande orchestra che si sciolse nel 1943. Dal 1944 in poi ha capeggiato varie piccole formazioni. Fra i suoi assoli, citiamo: *Royal Garden blues* (orch. Ted Lewis), *Alice Blue Gown* (orch. Ben Pollack),

L'orchestra di Cab Calloway nel 1944

Slam Stewart

John Kirby

Zutty Singleton

en Pollack

Ray Bauduc

Sister Kate, Relaxin' at the Touro, Riverboat shuffle, Big butter and egg man (sue orch.).

* * *

Ma fu solo nell'epoca dello *swing*, e apparentandosi proprio con il cosiddetto stile « swing », che la tradizione dei *New Orleans Rhythm Kings* ritornò in grande onore e in primissimo piano alle luci di una ribalta invasa ormai da troppi più o meno definiti stili, facendosi trionfalmente ascoltare e apprezzare al di sopra dei clangori pubblicitari. Coloro che ebbero il merito di riprendere — talora proprio di peso — i « vecchi numeri » e perfino le formulette musicali della tradizione e di infondervi un giovanile, fresco spirito di rinnovamento, innestandoli con disegni e fraseggi di gusto moderno e animandoli con esecuzioni brillanti, furono alcuni musicisti già appartenenti all'orchestra di Ben Pollack: il clarinettista Matty Matlock, il tenorsassofonista Eddie Miller, il chitarrista Hilton « Nappy » Lamare e il batterista Ray Bauduc.

Essi costituirono una vera società d'affari il cui manager fu Gil Rodin, un altosassofonista (anch'esso un ex-pollackiano): il prestanome per ragioni commerciali fu Bob Crosby, modesto cantante ma uomo ricco e fratello di un beniamino del pubblico americano, il cantante Bing Crosby.

La prima formazione dell'orchestra, quale risulta dalle incisioni (marzo 1935) annoverava: Phil Hart e Yank Lawson (tr.), Artie Foster e Glenn Miller (trom.), Matty Matlock (cl. e sax alto), Gil Rodin (sax alto), Eddie Miller (sax tenore), Dean Kincaide (sax ten. e arrangiatore), Gil Bowers (pianof.), Hilton Lamare (ch. e cant.), Bob Haggart (ch.), Ray Bauduc (batt.), Clark Randall (cant.). Le prime incisioni, fino al giugno 1935, vennero pubblicate sotto l'etichetta di *Clark Randall's Orchestra* e *Gil Rodin's Orchestra*. I numerosi mutamenti che subì l'orchestra toccarono soprattutto alle sezioni degli ottoni (trombe e tromboni): Zeke Zarky, Andy Ferretti, Billy Butterfield, Charlie Spivak, Sterling Bose, Muggsy Spanier, tutti trombettisti eccellenti, e alcuni, come Muggsy Spanier, di grande valore, passarono nelle file dell'orchestra; meno rappresentativi i trombonisti, fra cui il più notevole fu Floyd O' Brien. Al pianoforte si avvicendarono Joe Sullivan, Bob Zurke e Jess Stacy, cioè tre fra i migliori pianisti bianchi che abbia avuto il jazz. La sezione delle ancie costituì (con la sezione ritmica dove emersero l'estroso batterista Bauduc ed uno dei migliori contrabbassisti bianchi del jazz, Bob Haggart, arrangiatore di grande talento e di gusto squisito) la vera spina dorsale dell'orchestra. Eddie Miller mirabilmente affiancato al clarino da Matlock e successivamente da Irving Fazola e Hank D'Amico (tre fra i più puri « neworleanisti » bianchi del clarinetto) fu la colonna dell'edificio sonoro dell'orchestra che, con tutte le trasformazioni apportate dal tempo, serbò tuttavia sempre la sua nitida fisionomia originaria.

L'orchestra incise anche in formazione ridotta sotto la denominazione di *Bob Crosby's Bob Cats*. Gli arrangiatori Kincaide, Matlock e, segnatamente, Haggart seppero, con abilità e fine tatto, riprendere il filo della tradizione per riannodarlo alle tendenze, ai modi, e, perchè no?, alle mode del momento.

Definire ibrido ciò che essi produssero o svalutarlo con pretestuose quanto vaghe asserzioni sulla « mancanza di polifonia negra » — com'è stato scritto da qualche critico poco obiettivo — è voler ciecamente negare l'importanza dell'orchestra. Basta invece ascoltare le migliori fra le incisioni — da *Wolverine Blues* al potente *Squeeze me*, da *Royal Garden blues* a *At the jazz band ball,*

per citare pochissime fra le numerosissime creazioni riuscite, per rendersi conto come dall'impasto del « vecchio » col « nuovo » i giovani entusiasti Crosbiani abbiano ricavato una materia musicale omogenea, ricca proprio di quell'entusiasmo che ha assicurato sempre alle opere del jazz la maggiore longevità, ogni qual volta l'entusiasmo si è sposato alla vena limpida dell'ispirazione.

* * *

Se l'anteguerra vide i primi germi di un ritorno alla tradizione, vide anche i primi movimenti di riforma, sia pure impersonati in pochi artisti.

Due di essi, la cui influenza mediata doveva apparire in tutta la sua estensione e profondità solo nel dopoguerra ma che storicamente appartengono al periodo prebellico, sono il trombettista Roy Eldridge e il tenorsassofonista Lester Young.

Lo stile dei trombettisti di oggi, quelli che appartengono a scuole moderne comunque esse vengano denominate, ha le sue più remote radici (o se vogliamo essere più cauti, il suo presentimento) nello stile di Henry Jr. « Red » Allen, nato il 7 gennaio 1908 a Algiers. Allen, figlio di un *leader* e istruttore di una *brass band* di New Orleans, cominciò a suonare con una delle celebri orchestre-fanfare dell'epoca (1924), la *Excelsior Band,* fece parte di un famoso complesso che suonava sui *riverboats* del Mississippi, quello di Fate Marable, fu per breve tempo con King Oliver, e raggiunse a New York l'orchestra di Luis Russell con la quale rimase dal 1929 al 1933. Dal 1933 al 1934 con Fletcher Henderson, dal 1934 al 1936 con la *Blue Rhythm Band* e successivamente, fino al 1940, con Armstrong, che lasciò per costituire un suo complesso. Fra i suoi assoli ricordiamo *Queer Notions* e *Nagasaki* (orch. Henderson); *Heart break blues* (con Hawkins); *Ride, Red, Ride* (orch. Blue Rhythm); *Who stole the lock* (Rhythmakers); *Muggin' lightly* e *High tension* (orch. Russell); *Patrol wagon blues, Rug Cutter's swing* e *Sugar Hill Function* (sua orchestra).

Alla inventiva melodica quasi sempre sobria, serena e diretta di Armstrong e alla sua traslucida liricità, vibrante e commossa, Allen sostituì una maniera più irruente e scomposta, meno sentimentale ma incisiva pur nella sua bizzarria, con una sonorità ruvida ed esplodente deliberatamente sgradevole. Musicista discusso ai suoi tempi, precorse i gusti, in un certo senso antagonistici nei riguardi della tradizione tipicamente impersonata da Armstrong, a cui si abbandonarono poi legioni di trombettisti dal 1940 in poi.

Più originale di Allen, non solo negli aspetti formali ma nella sostanza stessa della sua musica, costruita su canoni già staccati dalla tradizione, appare oggi Roy Eldridge. Il suo fraseggio ha spesso uno sviluppo melodico imprevisto, con salti di note, dislocazione di accenti, incastri e spezzature di frasi non comuni ai vecchi trombettisti e divenuti poi pascolo abituale — e più raffinatamente coltivato — dei boppisti.

Eldridge nacque a Pittsburgh (Pennsylvania) il 30 gennaio 1911, e cominciò a bazzicare fin da bambino con gli strumenti; a sedici anni suonava la tromba in una rivista musicale ambulante. Autodidatta e incapace di leggere una partitura, Eldridge dovette fare una dura gavetta, migrando da un'oscura orchestra da ballo di provincia ad un'altra, già rivelando qualità istrioniche sul palcoscenico ma non ancora — a suo stesso giudizio — avendo maturato uno stile sul suo strumento.

Il primo complesso di fama che lo raccolse per otto mesi fu, nel 1928, quello di Horace Henderson (fratello di Fletcher Henderson, di cui abbiamo parlato in capitolo precedente).

Un'altra buona esperienza fu quella compiuta per un anno presso l'orchestra di Speed Webb, in cui militavano allora il pianista Teddy Wilson e il trombettista Vic Dickenson.

Successivamente Eldridge, trasferitosi a New York, passò alle orchestre ben conosciute di Cecil Scott ed Elmer Snowden.

A quest'ultimo eccellente gruppo appartenevano allora dei musicisti di valore quali il trombonista Dickie Wells, i saxofonisti Otto Hardwick e Al Sears e il batterista Sidney Catlett (e fu Hardwick ad appioppare a Eldridge il nomignolo che oggi costantemente gli si attribuisce di « Little Jazz »).

Nel 1931, sciolta l'orchestra Snowden, passò ad altre minori per periodi più o meno brevi (fra le altre a quella di Teddy Hill). Nel 1933, rientrato a Pittsburgh, formò con suo fratello e col batterista Kenny Clarke l'orchestra degli Eldridge Brothers. Dal 1934 al 1935 si unì ai *McKinney Cotton Pickers*, poi, dopo alterne vicende, nel 1935 si aggregò per breve tempo all'orchestra di Fletcher Henderson; che abbandonò per formare definitivamente un proprio complesso, il quale variamente costituito resistette fino al 1940. Dal 1941 al 1943 fu solista *vedette* dell'orchestra di Gene Krupa; poi ancora con un proprio gruppo; infine dal 1945, Eldridge, l'irrequietudine personificata, suonò con mezzo mondo, dall'orchestra commerciale di Paul Baron, a quella di Artie Shaw, al minuscolo esercito di punta del « *Jazz at the Philharmonic* ».

Eldridge aveva appreso dal trombettista Rex Stewart l'abilità del gioco veloce, e il gusto del buon suono e della melodia dal sassofonista Leon « Chu » Berry, a fianco dei quali aveva suonato. Anche Armstrong ebbe influenza sul suo stile, spingendolo a costruire e ad elaborare il suo fraseggio.

Personalità composita, stile plasmatosi come a caso sotto l'urto di diverse impressioni; eppure le mescolanze e le dosature di influenze svariate non si notano che a tratti. La musica di Eldridge — anche se non sempre della stessa alta qualità, della stessa purezza di ispirazione — ha il fascino di un'intelligenza viva, nervosa e spregiudicata, che ha anticipato, forse inconsapevolmente, le tendenze trombettistiche eterodosse rivelatesi appieno solo in tempi posteriori. Fra i suoi dischi più notevoli: *Stardust* (orch. Chu Berry); *Rockin' chair, Let me off uptown* (orch. Krupa); *Blues in C sharp minor* (orch. Wilson); *Gulf coast blues* (orch. Barnet); *That thing, Farewell blues, Swinging at the Famous* Door (orch. propria).

* * *

Lester Willis Young, nato a New Orleans il 27 agosto 1909 da famiglia povera, lustrascarpe e rivenditore di giornali a cinque anni, apprese dal padre a leggere la musica e a suonare il sassofono contralto fin da quando aveva dieci anni. A diciotto fuggì di casa aggregandosi per qualche tempo all'orchestra *The Bostonians* e a diverse altre oscure orchestre di Minneapolis e dintorni. Scritturato in seguito dall'orchestra di Walter Page, si unì a Kansas City a un complesso capeggiato da Benny Moten, allorchè questi, in seguito a una disputa, si separò da Count Basie, suo pianista, che formò a sua volta un'orchestra con quasi tutti gli elementi di Moten.

Nel 1934 Fletcher Henderson lo scritturò al posto di Coleman Hawkins, ma

essendogli state fatte pressioni perchè uniformasse il suo modo di suonare a quello di Hawk, preferì lasciare l'orchestra di Henderson e, tornato da New York a Kansas City, accettò un'offerta di Andy Kirk. Ma dopo breve tempo abbandonò anche quell'orchestra per allearsi nel 1936 con il gruppo di Count Basie. Cominciò allora le prime incisioni (a Chicago) registrando anche con Billie Holiday, Teddy Wilson e altri. Dal 1940 suonò in varî *night-clubs*, con un'orchestra insieme al fratello Lee e ancora con Count Basie, fino al suo richiamo alle armi. Nel dopoguerra prese parte a numerose tournée col *Jazz at the Philharmonic* di Norman Granz, dirigendo fra una tournée e l'altra una propria orchestra.

Variamente giudicato nei primi tempi della sua carriera, Lester Young è ora, dalla critica unanime, riconosciuto come un precursore di più di un moderno stile, se non addirittura — ciò che è forse eccessivo — del cool *jazz*.

Lester Young ha il merito di non essersi lasciato sedurre dalla sonorità straricca e luccicante, proprio « *ore rotundo* », di Hawkins (di un certo Hawkins, quanto meno, forse del peggiore, che fu poi quello che suggestionò tanti strumentisti) e si riallacciò, forse senza averne la esatta coscienza, alle sonorità ispide dei musicisti bianchi della cosiddetta scuola di Chicago (Bud Freeman). Comunque ebbe fin dal principio una chiara volontà di ricerca di uno stile e di una sonorità personali. Forse la migliore descrizione dello stato d'animo nel quale si poneva l'artista imboccando il suo strumento è data dalla definizione che egli stesso ha suggerito: suonare « *relaxed* », cioè con abbandono e dolcezza, senza le aggressività tempestose di suono e le evoluzioni tortuose di stile che caratterizzavano — in certi momenti — il sassofono tenore di Hawkins.

Si noti però che Lester Young conservò al suo fraseggio un sapore lirico — tuttora rintracciabile — e sdegnato invece (almeno a parole) dal più spersonalizzato, agnostico « suono puro » degli odierni discepoli del « jazz freddo ».

In questa inedita conglomerazione di dolcezza un po' arruffata e di asprezza di suoni, di sentimentalismo e di cordialità e insieme di severità e di distacco, c'era già il modulo nuovo e c'era ancora la tradizione; ed è per questo che, a parer nostro, Lester Young supera di molti cubiti, per sostanza d'arte, i tenor-sassofonisti odierni. Costoro hanno perduto di vista soprattutto i valori ritmici del jazz che sono invece ancora così presenti e operanti negli assoli di Young.

Citiamo, fra i molti assoli, *Boogie Woogie*, *Taxi war dance* (orch. Basie); *Sailboat in the moonlight* e *Back in your own backyard* (orch. Billie Holiday); *Lester leops again*, *I never knew*, *These foolish things* (sua orch.) e quasi tutti quelli sui dischi delle serie « *Jazz at the Philharmonic* ».

* * *

L'era dello swing aveva portato alla ribalta solisti già ben noti: il clarinettista Artie Shaw, il trombonista Glenn Miller, il xilofonista e vibrafonista Red Norvo, il batterista Gene Krupa, il trombettista Harry James, come titolari di grandi orchestre *swing*.

Il cinema e soprattutto la radio avevano, con la loro cornice chiassosa e « fasulla », servito a diffondere una formula indubbiamente più jazzistica di quella che il gran pubblico si era abituato a sentire dal 1930 in poi, ma già inquinata da mille compromessi di carattere commerciale: standardizzazione degli arrangiamenti, livellamento degli stili, e ricerca degli effetti, soprattutto at-

traverso la fragorosa pomposità spesso vacua della partitura, l'esibizionismo tecnico del solista o delle sezioni strumentali.

Questo *swing* già infrollito si perpetuò attraverso gli anni di guerra facendo capolino anche nell'immediato dopoguerra; la mania del *boogie woogie*, diventato nelle sale da ballo europee l'epigono dello swing del 1938, fu l'ultimo guizzo di questa forma di jazz decaduta alla modesta funzione fisiologica di violenta eccitazione ritmica per i giovani fanatici del ballo.

Alla vigilia della guerra mondiale il clarinettista Woody Herman — la cui legnosa sonorità era alquanto meno adatta di quella di Goodman alla flessuosità un po' molle del fraseggio swing di moda — era già al timone di una sua ben reputata orchestra; l'arrangiatore Joe Bishop, pur nella scia dei suoi colleghi, aveva creato delle pagine felici in *Woodchoppers Ball* e *Indian Boogie Woogie* e l'orchestra aveva acquistato di colpo simpatia unanime al *Famous Door di* New York.

Herman, di cui si parlerà a lungo in altra parte di questo libro, proveniva da complessi commercialmente stimati, quelli di Gus Arnheim e di Isham Jones: da quest'ultimo complesso era uscito nel 1936, aveva organizzato una sua orchestra su basi cooperative (come la Casa Loma e la Bob Crosby's Band). Da allora Herman aveva tentato di creare un suo stile orchestrale ispirandosi, con una sana concezione del jazz, al blues ogni qualvolta gli fosse possibile.

Nessun musicista trascendentale era nelle file di Herman nel luglio 1939; lo stesso Bishop al corno, Saxie Mansfield al tenore, Neil Read al trombone, Walter Yoder al contrabbasso e Frank Carlson alla batteria.

Il 16 giugno di quell'anno moriva di tubercolosi il negro Chick Webb, un grande batterista, che aveva diretto un'orchestra eccellente, e alla quale la voce della cantante Ella Fitzgerald (scoperta dallo stesso Webb) aveva conferito il fascino di interpretazioni vocali di una intelligente finezza, Ma anche attraverso dischi vivaci e ingegnosi come *A Tisket a tasket, Liza, Stompin at the Savoy*, quell'orchestra non aveva detto nulla di nuovo. Così, a nostro avviso, anche l'orchestra diretta dal vibrafonista cantante e batterista Lionel Hampton, che nel 1944 aveva raggiunto in America l'acme della popolarità, non faceva che portare all'enfasi spasmodica i *riffs* della formula di Count Basie: un jazz rarefatto e iperteso, ridotto all'accanimento ritmico e alla tautologia.

Tuttavia in quello stesso anno già si ravvisano i primi segni di una evoluzione del jazz verso uno sperimentalismo più colto e cerebrale: l'orchestra di Herman allineava altri uomini, Neal Hefti alla tromba, Bill Harris al trombone, Flip Phillips al tenore, Billy Bauer alla chitarra, Dave Tough alla batteria e Ralph Burns come pianista e arrangiatore, tutti giovani con idee d'avanguardia, attraverso i quali Herman — la cui sensibilità era solidamente attaccata alla tradizione e i cui gusti erano invece aperti a ogni forma di espressione — poteva finalmente esprimere sè stesso.

Billy Eckstine, un cantante negro, capeggiava un complesso di cui facevano parte il trombettista e arrangiatore Dizzy Gillespie, i tenorsassofonisti Dexter Gordon e Gene Ammons e la cantante Sarah Vaughan.

Parallelamente altre orchestre, quella di Boyd Raeburn (con gli arrangiamenti di George Handy), di Georgie Auld (che disponeva come trombettista di Howard McGhee), di Stan Kenton, si ponevano nella stessa direzione.

Ma fin dal 1943 si era venuto delineando e nel 1944 si approfondì ed esplo-

se nell'anno seguente, uno scisma nella critica divenuta sempre più jazz-cosciente.

L'orchestra di Bob Crosby aveva rivelato in forma clamorosa la vitalità di una tradizione: ma la critica andava più in là, risaliva alle origini, impostando il problema del jazz in termini storici, risuscitando ombre del passato (nel 1945 il vecchio trombettista negro Bunk Johnson, pioniere dell'epoca d'oro di New Orleans, veniva condotto con gli onori del trionfo a New York e messo a capo di un'orchestra), rivendicando le benemerenze del jazz « puro » degli anni ante-1925, incarnato soprattutto negli artisti negri più genuini o, diremo meglio, ingenui e istintivi.

Questa lotta di tendenze, che abbiamo qui configurato molto semplicisticamente a titolo propedeutico, fu naturalmente assai più complessa e intricata: e seguì, di pari passo, le vicende alterne della lotta, inasprendosi sempre più fino ai tempi presenti.

Probabilmente da nessuna delle due parti in conflitto si erano tenuti presenti gli antecedenti storici che giustificavano tanto le manifestazioni moderne, « progressiste » del jazz, quanto il suo ritorno all'antico: e anzichè accettare il fenomeno e studiarlo con obiettività e rintracciarne i presupposti e misurarne gli effetti si portava da ambo le parti nel conflitto la passione più cieca e faziosa che ancora oggi onnubila la visione complessiva del jazz contemporaneo, nell'intento di far prevalere esclusivamente un partito, una corrente.

Così si mancò di ponderare attraverso quali linee di sviluppo si era pervenuti a Dizzy Gillespie e a Charlie Parker (Roy Eldridge e Lester Young erano stati gli antesignani del bebop, ma in principio nessuno pareva essersene accorto...); e non ci si curò di capire il perchè di un Herman ultima maniera o di un Kenton (una tendenza sinfonica del jazz buona o cattiva, non era sempre esistita? Ellington stesso, per fare un solo nome, non l'aveva, con la sua autorità e il suo prestigio, avallata?).

Dall'altro lato della barricata si guardava con incomprensibile ironia o si ignorava addirittura tutto il fortissimo movimento « *revivalist* », imperniato su artisti di colore e di razza bianca, fraternamente alleati in una generosa restaurazione stilistica, e sostenuto da una larga corrente critica impegnata in un'opera di revisione di valori alla luce di considerazioni e di studi storici e di costume.

Ma non è difficile profetare che il tempo farà decantare tutto ciò che è ancora torbido, lasciando, più chiaramente di quanto sia oggi possibile, scorgere quanto di durevole abbiano apportato le correnti innovatrici nel jazz e d'altro canto quanto fecondo sia stato invece il richiamo alle origini.

Il jazz moderno

1944 - 1952

a cura di ARRIGO POLILLO

CAPITOLO I

Gli epigoni dello Swing

La seconda guerra mondiale non uccise il jazz; al contrario. Se da quasi tutti i paesi d'Europa, quelli almeno sotto l'influenza dell'Asse, fu proscritto, negli Stati Uniti e nelle retrovie alleate il jazz urlò più forte che mai. Fu per gli americani, e soprattuto per gli americani in uniforme, il più efficace antidoto contro la cupa realtà della guerra.

Il jazz che furoreggiava allora era ancora lo Swing, la musica che l'orchestra di Benny Goodman aveva messo in voga, e che tante altre grandi formazioni, quelle di Tommy e Jimmy Dorsey, Artie Shaw, Harry James, Jimmie Lunceford, Count Basie, Gene Krupa e cento altre avevano reso popolarissima in tutto il mondo.

Molti capiorchestra, durante la guerra, vestirono l'uniforme e condussero le loro orchestre in kaki sui vari fronti di guerra: e le loro esibizioni erano entusiasticamente accolte dai soldati, che facevano siepe attorno ai musicisti che portavano sul fronte e nei campi d'addestramento un po' d'aria di casa.

Ma, se quella musica entusiasmava il pubblico, non persuadeva affatto i critici e gli amatori del jazz, che rimpiangevano da anni i tempi gloriosi di New Orleans e di Chicago. In realtà il jazz di quei vecchi tempi, l'unico vero jazz che il pubblico avesse mai conosciuto, sembrava definitivamente scomparso: soltanto pochi isolati musicisti lo eseguivano ancora, sopratutto a New York e a Los Angeles, ma erano come vestali di un culto antico, che non aveva molto seguito.

Tanto poco compreso era il jazz tradizionale, che anche l'orchestra di Bob Crosby, che fino a qualche anno prima aveva goduto di una immensa popolarità, era stata costretta a sciogliersi (era naufragata definitivamente a Los Angeles nel 1942, dopo il fallimento di un paio di tentativi fatti per prolungarne l'esistenza). Anche Jack Teagarden, che aveva seguito per qualche tempo l'esempio di Crosby, aveva abdicato, e lo stesso aveva fatto Joe Venuti, che nell'immediato anteguerra aveva avuto un ritorno di fiamma, sfruttando la formula bobcrosbiana. Quanto a Louis Armstrong, il grande re del jazz girava da qualche tempo gli Stati Uniti a capo di una grande formazione da ballo, di poco rilievo.

Tra le grandi orchestre, l'unica che, come sempre, faceva anche in quegli anni di magra cose degne della massima attenzione, era quella di Duke Ellington (benchè anch'essa in crisi), sulla cui scia si mise, intorno al 1943, un complesso attivo da molti anni ma fino allora non molto fortunato: quello diretto dal sassofonista bianco Charlie Barnet. Orchestra entro certi limiti commerciale,

che tuttavia annoverò nelle sue file qualche ottimo musicista di colore (come i trombettisti Dizzy Gillespie, Howard McGhee, Roy Eldridge, Peanuts Holland e Al Killian e il contrabbassista Oscar Pettiford) e che lasciò più di un'opera valida: *Cherokee, Gulf coast blues, Pompton Turnpike, Skyliner* furono incisioni felici e fortunate. Il tentativo, non del tutto fallito, da parte di Barnet di ricalcare le orme di Ellington, eseguendo ed incidendo molti pezzi del suo classico repertorio, giustificò lo slogan dell'orchestra, che fu etichettata per qualche tempo come « La più negra fra le orchestre bianche », e giustificherà un ambizioso *Portrait of Edgar Kennedy Ellington* che Barnet dedicherà, qualche anno più tardi, al grande maestro negro.

Nessun musicista, nessuna orchestra, tuttavia, ebbe in quegli anni un successo paragonabile a quello di Glenn Miller, l'ultimo incontrastato « re dello Swing », che aveva ancora accresciuto la sua popolarità esibendosi in uniforme sui vari fronti di guerra con la sua grande formazione passata al servizio dell'Aeronautica statunitense. Fu la sua musica, lisciata, piacevole, garbata, che dominò in quel periodo la scena jazzistica americana e che ebbe, nelle trasmissioni radiofoniche di tutti i paesi belligeranti, la funzione di addolcire le amare pillole delle contrastanti propagande politiche.

Quando Glenn Miller, poco prima del Natale del 1944, scomparve nelle acque della Manica assieme all'apparecchio che lo trasportava dall'Inghilterra alla Francia, la cosiddetta « era dello Swing » giunse probabilmente alla sua conclusione.

Fu infatti proprio in quel periodo, nel 1944, che qua e là, vaghi dapprima, poi sempre più nitidi e definiti, si notarono i primi inequivocabili segni di un generale risveglio.

Lo Swing, infrollito ed ipertrofizzato da tempo, fu revitalizzato improvvisamente, e le orchestre negre di Lionel Hampton e di Count Basie infusero alla loro musica un nuovo calore, a volte perfino barbarico; il complesso, già notissimo ma non ancora celebre, di Woody Herman subì una repentina metamorfosi nell'organico e nello stile, e presentò al pubblico una musica brillante e baldanzosa contenente più di un fermento nuovo; ed anche i *dixielanders* ripresero di colpo quota, a Los Angeles, a San Francisco, a Chicago e a New York.

Il vecchio e ormai dimenticato Bunk Johnson, l'uomo che aveva fatto del jazz a New Orleans prima di King Oliver e che era stato riscoperto dai compilatori del libro *Jazzmen* e costretto a riprendere la tromba abbandonata da molti lustri, diede concerti applauditissimi a San Francisco; Kid Ory, il glorioso « Kìd » che nessuno aveva più visto dai tempi di Chicago, individuato a Los Angeles, era stato portato di peso alla radio; e il critico Rudi Blesh, l'araldo del jazz primigenio, si diede un gran da fare intensificando la sua serie di manifestazioni culturali e concertistiche sotto la polemica insegna di *This is Jazz.*

Il momento era buono, e tutti coloro che amavano il jazz ne approfittarono per dare il loro colpo alla grancassa. A New York, il chitarrista Eddie Condon, che aveva convinto i proprietari dell'austero Town Hall a ospitare gli anziani musicisti di New Orleans per una serie di jam session, trovò finalmente un pubblico entusiasta, e le incisioni grammofoniche, che avevano subìto un lungo periodo di stasi, ripresero a rotta di collo.

La vittoria alleata era ormai cosa certa e la gente voleva divertirsi. Inoltre bisognava incidere dischi da inviare ai soldati oltremare, e per la registrazione di quei dischi, che ripetevano sull'etichetta la fatidica « V » churchilliana, furono mobilitati i migliori jazzisti d'America.

Il jazz primigenio e il jazz nuovissimo si trovarono, in quel periodo felicemente creativo, uno accanto all'altro. Ci volevano molti dischi per contenerlo tutto, e decine e decine di nuove case discografiche sorsero in ogni grande città americana, ad integrare l'opera delle più importanti società, che erano state paralizzate per molti mesi dal divieto imposto dalla Federazione Musicisti d'America di effettuare registrazioni.

Quasi nessuno pensò però a registrare un nuovo genere di jazz, di cui pochi musicisti, quasi del tutto sconosciuti, avevano dato dei timidi saggi, accolti con grande diffidenza dal pubblico. Solo una nuova società newyorkese, la « Apollo », volle correre l'alea di riunire sotto la guida di Coleman Hawkins, nella seduta d'incisione inaugurale della casa, avvenuta il 16 febbraio 1944, alcuni di quei giovani e strani musicisti, che chiamavano scherzosamente la loro musica « re-bop » (qualche tempo prima il nome pare che fosse addirittura « Kloop-mop ») e che sembravano infischiarsene delle regole consacrate del jazz.

Ma del « re-bop », che poi divenne « be-bop » ed infine « bop », parleremo più avanti. Nel 1944 quasi nessuno ne aveva sentito parlare; altre orchestre ed altri musicisti monopolizzavano l'attenzione del pubblico. Fra esse, quella che godette della più larga popolarità in quell'anno, fu probabilmente l'orchestra di Lionel Hampton.

* * *

Di Hampton si è già detto altre volte, nel commentare le esecuzioni del quartetto di Goodman, che per primo scoperse il talento del vibrafonista di Louisville facendolo apprezzare da un largo pubblico, e poi ancora parlando delle sue doti di pianista.

Grande vibrafonista, acrobatico batterista ed ottimo pianista, Lionel Hampton tuttavia non trovò la sua vera strada finchè non lasciò, nel 1940, il quartetto di Goodman per costituire la sua prima grande orchestra, in California.

Gli inizi erano stati incerti: ci volle infatti qualche anno prima che il complesso, che ha raramente contato fra le sue file musicisti di primo piano, trovasse una sua inconfondibile fisionomia e con quella il successo. Questo accadde appunto intorno al 1944.

L'orchestra di Lionel Hampton rappresenta un caso unico nella storia del jazz: mai nessun complesso di jazz aveva osato urlare la propria musica con tanta violenza. Hampton è un fanciullo che gioca con la sua orchestra come con un grande giocattolo: la lascia andare, la trattiene, la scatena incitandola con un sordo ansimare, con un bramito faticoso, per poi imbrigliarla ancora e farla pulsare impaziente nelle strettoie di un *riff* tutto ritmo. Goodman ha inventato lo swing da salotto, uno swing elegante, discreto, che incoraggia i passi del più maldestro ballerino; ma lo swing equatoriale, lo swing che fa stare col cuore in sospeso e che scuote alla testa ai piedi, quello l'ha inventato Lionel Hampton!

Il *riff*, che già Count Basie aveva portato in pieno onore sulla ribalta jazzistica, divenne in mano a Hampton un'arma esplosiva, il mezzo infallibile per raggiungere un clima teso ed elettrizzante, artificiosamente creato anche col

ricorso alla metrica sempre entusiasmante, anche se talvolta meccanica, del boogie-woogie.

Alla musica hamptoniana furono mosse naturalmente delle obiezioni molto serie: prima fra tutte, quella di far leva quasi esclusivamente sui nervi degli ascoltatori, e di ubriacarli con espedienti puramente meccanici. Ma la belluina vitalità dell'orchestra, il selvaggio incalzare del ritmo e il genuino entusiasmo delle esecuzioni costituirono pur sempre una salutare reazione al progressivo decadimento delle grandi orchestre swing, che, allo scopo di allargare sempre più la propria clientela, non avevano esitato negli ultimi anni ad inserire nel proprio organico, sempre più frequentemente, intere famiglie di archi, con risultati assai discutibili.

Più di una fra le cellule che costituivano la materia della musica di Hampton, tuttavia, degenerò, prolificando a dismisura. Il sassofono tenore di Illinois Jacquet, per esempio, che Hampton aveva allevato nella propria orchestra, e a cui aveva insegnato a fischiare (primo fra i sassofoni) su registri acutissimi, ebbe un successo troppo clamoroso e fu il capostipite di un'intera generazione di sassofoni, che fecero delirare il pubblico con acrobatiche bravate di dubbio gusto. Anche gli urli laceranti delle trombe hamptoniane (molte delle quali in mano a strumentisti di cartello, come Cat Anderson e Ernie Royal) trovarono echi multipli e consensi entusiastici, che avrebbero portato, poco tempo dopo, alle sportive esibizioni degli assi del *Jazz at the Philharmonic*.

L'orchestra di Lionel Hampton attraversò probabilmente il suo periodo più felice dal 1944 al 1946, epoca in cui videro la luce numerose opere entusiasmanti, anche se a tratti musicalmente deteriori, che incontrarono un larghissimo successo di pubblico. Così il celeberrimo *Flying home* (che fu inciso in più versioni e mille volte eseguito), così *Hamp's boogie-woogie* (anch'esso registrato in più versioni e sotto vari titoli), *Beulah's boogie, Air Mail Special, Moonglow, Hamp's walking boogie, Vibe boogie*, ecc.

Nel 1947 l'orchestra subì un notevole mutamento nello stile, determinato dall'eccezionale successo del bebop: Hampton volle infatti cimentarsi anche lui col nuovo linguaggio jazzistico e si atteggiò perfino, per un certo periodo, a innovatore e sperimentatore (rivelatore a questo proposito fu il suo album di dischi intitolato « *New movements in bebop* »). Ma i risultati furono contestabili: la sezione ritmica, che era rimasta ancorata al tradizionale *shuffling*, mal si conciliava col linguaggio solistico di alcuni strumentisti (il trombettista Kinney Dorham e il tenorsassofonista Morris Lane erano fra coloro che più decisamente si esprimevano nella sintassi bebop), mentre lo stesso vibrafono del *leader* perdette molto mordente per voler imitar lo stile del nuovo astro Milton Jackson. Restano, a testimonianza di questa passeggera infatuazione per il bop, varie incisioni non felici, tra cui sono particolarmente note: *Zoo-Baba-Da-Oo-Ee, Three minutes on 52nd Street, Rebop's turning blue*. Poi si ritornò alla formula del passato con *Chicken shack boogie, Benson's boogie, Beulah's sister boogie, Turkey hop*, che furono calorosamente accolte dal pubblico e che permisero a Hampton di tenere unita la sua formazione anche negli anni più critici della storia del jazz e di contrabbandare di tanto in tanto qualche brano di pseudo-bebop (v. *Cool train* o *Gladysee bounce*) senza grande scandalo dei critici.

Tra i musicisti che ha allineato nei suoi vari periodi l'orchestra di Hampton, oltre a quelli già ricordati, meritano una menzione: il pianista Milton Buckner, il cui stile solistico, fondato prevalentemente su sequenze di accordi,

trovò numerosi imitatori; il tenorsassofonista Arnett Cobb, che, partito inizialmente dall'imitazione di Illinois Jacquet, raggiunse presto una così grande popolarità da potersi permettere di costituire un suo complessino nel 1947; il chitarrista Irving Ashby e il contrabbassista Charlie Mingus.

* * *

La formula hamptoniana non fu ripresa pedissequamente da nessuna grande formazione, se si accettua quella, che del resto ebbe vita effimera, costituita dal pianista Milton Buckner che, nel 1948, lasciato Hampton, brandì per qualche mese la bacchetta direttoriale. Numerose furono invece le piccole formazioni, permanenti o no, che fecero tesoro degli insegnamenti del vibrafonista negro e cercarono il successo basandosi in definitiva sugli stessi princìpi che costituiscono il codice hamptoniano, sul cui frontespizio potrebbe figurare a buon diritto la parola « calore ».

Molti tenorsassofonisti, per esempio, diventati a loro volta capiorchestra, ottennero molti consensi di pubblico ripetendo nei locali notturni, sui dischi, e sopratutto sui palcoscenici, di fronte a platee chiassose ed entusiaste (non molto diverse da quelle che frequentano gli stadi sportivi), le epiche gesta che avevano resi celebri i nomi di Illinois Jacquet e di Arnett Cobb.

Lo stile di questa fitta schiera di *honkers* (che allinea nomi più o meno noti: Arnett Cobb, Joe Thomas, Buddy Banks, Wilbur Prysock, a cui si accoderà poi, qualche anno dopo e con successo assai maggiore, il bianco Flip Phillips) è fondato in ultima analisi sul linguaggio codificato da Coleman Hawkins; ma il *punch* del sassofono del caposcuola si è irrobustito, il *drive* si è fatto irresistibile nella esasperata ricerca di una tensione parossistica, per raggiungere la quale si fece e si fa ricorso ad ogni sorta di espedienti di facile e sicuro effetto sul pubblico più sprovveduto. Gli assoli divennero lunghissimi e furono condotti su tempi frenetici; grugniti, urli, boati, fischi, muggiti, tutto uscì da quei sassofoni che sembravano voler conferire al jazz l'incandescenza del ferro fuso.

* * *

Parallelamente e contemporaneamente allo sviluppo dell'atletismo musicale dei sassofonisti, si affermò, ed ebbe sempre maggior voga ed importanza, quello dei trombettisti, molti dei quali si specializzarono in strabilianti prodezze tecniche, raggiungendo registri acutissimi che mai nessuno, prima della fine della guerra, si era sognato di poter attingere.

Va detto però che non fu soltanto sotto la pressione delle istanze del pubblico più facilone che gran parte dei trombettisti di jazz si indussero a cimentarsi con le più astruse acrobazie strumentali: in realtà erano stati lo stesso ipertrofismo delle orchestre swing e l'evoluzione della concezione degli arrangiamenti a portare a questo.

Le sezioni trombe delle grandi orchestre da ballo allineavano infatti, ora, quattro o cinque trombettisti in luogo del classico terzetto della *Swing era*, e, per forza di cose, l'ultimo trombettista aggiunto fu costretto a suonare in un registro più alto degli altri per aumentare l'estensione della tessitura della sezione. Gli stacchi sempre più veloci avevano fatto il resto, costringendo a ulteriori progressi i più giovani trombettisti, che, all'epoca a cui ci riferiamo, ave-

vano raggiunto una padronanza dei loro strumenti infinitamente superiore a quella dei loro predecessori.

Se dunque il virtuosismo dei tenorsassofonisti fu un fatto elettivo, una manifestazione di gigionismo individuale, non altrettanto può dirsi al riguardo dei trombettisti, i più abili fra i quali furono tutti allevati nelle grandi formazioni swing. Così Cat Anderson aveva imparato a pigolare su registri impossibili nelle orchestre di Lionel Hampton e di Duke Ellington, Al Killian in quella di Charlie Barnet, Ernie Royal in quella di Hampton, e si potrebbe continuare a lungo, perchè la corsa verso l'acuto continua tuttora. In tempi recenti, nuovi strumentisti si sono aggiunti alla schiera degli specialisti del registro sopracuto, e fra questi meritano una particolare menzione; Pete Candoli, che spiccò fra le trombe della grande orchestra di Woody Herman del 1945-46, e il giovanissimo canadese Maynard Ferguson, il più celebre e il più dotato di tutti, che si affermerà con grande clamore nel 1950, nell'orchestra di Stan Kenton.

Parossistica tensione, calore delle esecuzioni ed esasperato virtuosismo strumentale (anche se non sempre quest'ultimo fu gratuito, almeno nella sua origine) furono la nota distintiva di un genere di jazz, che, affermatosi appunto negli ultimi mesi di guerra, ebbe un larghissimo seguito di pubblico ed influenze incalcolabili su un gran numero di musicisti e sulla stessa evoluzione della nostra musica.

Il jazz, o meglio un largo settore del jazz, divenne sempre più una forma di spettacolo: uno spettacolo chiassoso e divertente nel quale tromba, sassofono e batteria assumono il ruolo di primedonne con molti do di petto di riserva per suscitare l'entusiasmo della platea. E poichè gli spettacoli trovano la loro sede elettiva sui palcoscenici, il jazz, che per molti anni aveva vissuto e prosperato prevalentemente nei locali notturni e nelle sale da ballo, invase con sempre maggior frequenza i palcoscenici.

I concerti di jazz si moltiplicarono, ma non erano affatto limitati, come per il passato, alle esibizioni di orchestre organiche più o meno popolari (il teatro Apollo di Harlem aveva una lunga e gloriosa tradizione in proposito) e all'esecuzione di un programma previsto e rispettato. La novità consisteva nel fatto che questa volta, nella maggior parte dei casi, si trattava di jam session, e cioè di sedute d'improvvisazione di celebri assi del jazz, che mandavano in visibilio quello stesso pubblico che pochi anni prima si elettrizzava di fronte alle levigate e meditatissime esecuzioni di Benny Goodman o di Tommy Dorsey.

Così le jam session, che, dai tempi di Chicago in poi, erano sempre state delle spontanee e disinteressate riunioni di musicisti che non chiedevano altro che ritrovarsi per suonare la loro musica prediletta, al di fuori degli sguardi dei profani, divennero degli spettacoli da eseguirsi davanti ad una folla tumultuante da arena sportiva. I risultati sono quelli che possono e devono essere: i musicisti si lasciano suggestionare dalla platea che li costringe a bravate di ogni genere, a virtuosismi vuoti di significato, a gare di abilità con gli altri partecipanti alla jam; a mantenersi insomma sull'estremo confine che separa la musica dal baccano.

Le jam session in grande stile tenute su palcoscenici illustri non erano certo una novità nella storia del jazz. Nel 1938, per esempio, il Carnegie Hall di New York aveva ospitato per una indimenticabile serata i più celebri nomi della scena jazzistica di allora, riuniti attorno a Benny Goodman (le registrazioni di quel concerto pubblicate tredici anni dopo su dischi *long-playing* han-

no avuto un successo strepitoso); nello stesso anno, sempre il Carnegie Hall aveva convocato per una pantagruelica scorpacciata di blues (promossa dalla rivista *New Masses*) i maggiori pianisti di boogie-woogie, e persino l'austero Metropolitan aveva legato il suo nome alla storia del jazz con una colossale jam session nella quale si esibirono, sotto gli auspici della rivista *Esquire*, alcuni fra i più grandi solisti di jazz, da Armstrong ad Art Tatum, da Roy Eldridge a Coleman Hawkins. Si trattava però di manifestazioni sporadiche (le più regolari furono le jam session tenutesi, dal 1942 in poi, al Town Hall di New York da Eddie Condon e compagni). Il diluvio delle jam pubbliche cominciò alla fine della guerra.

Due giovani impresari di Los Angeles si distinsero più degli altri nell'organizzarle: Gene Norman, e, sopratutto, Norman Granz. Il primo legò il proprio nome a una lunga serie di concerti programmaticamente etichettati *Just Jazz*, che ebbero grande successo e che furono in parte registrati su dischi (sotto etichetta « Modern Records » e diffusi in Italia dalla « Music »), organizzando anche veri e propri festival del jazz tradizionale, che divennero, dopo il 1948, una classica manifestazione californiana. Il successo maggiore lo ebbe però Norman Granz, che, dopo timidi inizi a Hollywood su basi quasi dilettantistiche (nel 1941), si lanciò in grande stile nelle imprese jazzistiche, costituendo nel 1944, con alcuni fra i più brillanti jazzmen del momento, una troupe che ha girato e gira tutt'ora, ogni stagione, i maggiori teatri degli Stati Uniti sotto l'insegna di *Jazz at the Philharmonic*.

L'etichetta, che sembrerebbe alludere ad ambiziosi connubi tra jazz e musica sinfonica, non deve trarre in inganno nessuno: il J.A.T.P. fu ed è la sigla del jazz allo stato brado, del jazz che vuole deliberatamente aggredire la platea con foga selvaggia. Per raggiungere questo scopo, Granz ha scelto con oculatezza i suoi uomini, chiamando via via a far parte della sua girovaga comitiva i jazzisti più focosi d'America (e non di rado i più plateali). Se talvolta si valse dei servigi di musicisti bebop, come Dizzy Gillespie e Charlie Parker, lo fece in omaggio alla loro fama e alla loro attrattiva sul pubblico, impedendo loro, comunque, di perdersi in cerebrali speculazioni boppistiche e rincalzandone sempre il gioco solistico col solido e quadrato sostegno di un batterista swing.

Tra i musicisti più significativi che hanno, attraverso gli anni, militato nella troupe di Granz, figurano quasi tutti i musicisti più popolari dell'ultimo scorcio della storia del jazz: Roy Eldridge, Gillespie, Howard McGhee, Harry Edison e Buck Clayton, tra i trombettisti; Trummy Young, J. J. Johnson e soprattutto Bill Harris, fra i trombonisti; King Cole, Mel Powell, Hank Jones, Oscar Peterson, tra i pianisti; mentre Willie Smith fu l'altosassofonista d'elezione, e Flip Phillips, Lester Young, Coleman Hawkins, Illinois Jacquet ed anche Charlie Ventura furono i tenorsassofonisti prediletti. Nella sezione ritmica i più fedeli furono i chitarristi Irving Ashby e Les Paul, i contrabbassisti Billy Hadnott, Curley Russell e Ray Brown, e i batteristi Buddy Rich, Jo Jones, Sidney Catlett, Gene Krupa e Lee Young, mentre uno dei pilastri della troupe fu, per anni, la cantante Ella Fitzgerald.

Dal 1944 in poi numerose di queste jam session furono registrate e pubblicate su dischi (per le marche « Clef », « Stimson », « Disc » e, sopratutto, « Mercury ») che sono andati letteralmente a ruba.

Fu del tutto immeritato il successo? Più di un critico assicura di sì; qualcuno ha persino proposto un aggettivo di nuovo conio, « *granzish* », quale sino-

nimo di jazz fatto per la platea, di jazz deteriore. La vitalità delle jam degli uomini di Granz (e di Gene Norman e di tanti altri) tuttavia non può essere disconosciuta, ed ha senza dubbio un peso in un giudizio critico, che, per essere esatto, non può ignorare il carattere popolare — che non è necessariamente sinonimo di « folkloristico » — del jazz più autentico.

Certo, il jazz, per la stessa duttilità del suo linguaggio, ha attinto spesso vette ben più alte e respirato più nobili atmosfere: si è presentato persino, qualche volta, con tutti gli attributi della più raffinata musica da camera. Ma difficilmente questo processo di affinamento (il pensiero corre a Ellington, a Lennie Tristano, a Miles Davis e a molti altri) si è potuto compiere senza sacrificio di taluni elementi che, a guardar bene, concorrono, hanno sempre concorso, a determinare la inconfondibile fisionomia della musica jazz, che proprio grazie ad essi ha conquistato un posto a sè nel mondo della musica.

Furono e sono proprio le jam session pubbliche — riuscite o no, non importa — a mantenere viva anche oggi la tradizione dell'improvvisazione (che i dischi e le grandi orchestre tendono a sopprimere del tutto), e, in uno con l'improvvisazione, a conservare al jazz quei caratteri di arte genuina, spontanea, popolare, che, in ultima istanza, ne costituiscono il maggior fascino e il primo motivo di successo.

Non è difficile, del resto, incontrare, nelle innumerevoli jam session registrate, momenti di vera ispirazione, momenti in cui il jazzman dimentica la platea per seguire la sua vena più sincera. Sarebbe troppo lungo enumerarli tutti: ma val la pena ricordare il lungo e gustosissimo duetto di piano e chitarra fra King Cole e Les Paul nel *Blues* del *Jazz at the Philharmonic*, in cui l'arguzia si fa musica e le battute di piano o di chitarra assumono il valore di garbate battute di spirito. E come dimenticare il *J.A.T.P. blues*, in cui lo spirito di emulazione fa sì che Coleman Hawkins e Lester Young, posti per la prima volta uno di fianco all'altro, diano fondo alla loro inventiva; o *Perdido*, la chilometrica jam session che laureò il tenorsassofonista Flip Phillips?

Ancora più valide, alcune jam registrate in occasione di trasmissioni radiofoniche come quelle della WNEW (pubblicate su dischi « Vox » e in Italia su « Celson ») ammirevoli per foga e coerenza; o quelle dei concerti di Gene Norman col pianista Erroll Garner e il tenorsassofonista Wardell Gray (ne sono esempi *Blue Lou* e *Lover*, incisi nel 1947 e pubblicati in Italia sotto etichetta « Music ») e qualcuna fra quelle organizzate a Los Angeles da Eddie Laguna, con Charlie Shavers, King Cole, André Previn, Willie Smith ecc., incise nel 1946 su dischi « Sunset ».

Al pubblico delle jam session deve il proprio successo un altro musicista che nell'immediato dopoguerra godette di una immensa popolarità: Slim Gaillard. La sua figura appartiene però più al campo dello spettacolo che a quello della musica.

Chitarrista, pianista, cantante e all'occorrenza contrabbassista e batterista, Gaillard, che aveva già conquistato una buona notorietà prima della guerra in tandem con il contrabbassista Slam Stewart (« *Slim e Slam* » era stata la loro etichetta, e il pezzo *The flat foot floogie*, il loro cavallo di battaglia), è uno *showman* divertentissimo, prima ancora che un musicista abile e pieno di swing. I suoi funambolici vocalizzi a due col grosso contrabbassista Bam Brown o con Leo « Scat » Wilson (inventore, questo, del bizzarro stile) elettrizzavano il pubblico, che si divertiva un mondo ascoltando le loro comicissime tiritere con-

Sidney Catlett

Jo Jones

Buddy Rich

Mezz Mezzrow

Bunny Berigan

Kid Ory

Albert Ammons

dotte avanti a forza di parole senza senso, qualche volta spagnole, qualche volta italiane, sempre comunque storpiate e incomprensibili.

Un gioco, naturalmente, di cui restano molte testimonianze discografiche, fra le quali è particolarmente nota la registrazione di un concerto tenuto sotto l'insegna del *Jazz at the Philharmonic* nel 1946: registrazione identificata col pomposo ed esoterico titolo di *Opera in Vout.*

E giacchè si è ricordato, per dovere di cronaca, Slim Gaillard, che costituisce certamente un caso unico — non una tappa — nella storia del jazz, non si può tacere di un altro musicista, che, se non fece progredire il jazz, disse tuttavia una parola sua, ottenendo un grande successo: l'altosassofonista negro Louis Jordan.

Jordan, che è fratello di un altro jazzman di vaglia, il trombettista Taft Jordan, è nato nell'Arkansas, a Brinkley, nel 1908. Era stato per molti anni sassofonista di sezione e cantante nell'orchestra di Chick Webb, finchè, nel 1939, non decise di costituire un quintetto battezzato *Tympany five,* che rimase unito, salvo molti mutamenti nell'organico, per molti anni.

Anche per Louis Jordan il successo è dovuto a una formula: commerciale forse, ma onesta. Esecuzioni piene di foga, di comunicativa le sue; semplici, ma trascinanti. Il compito di creare un'atmosfera particolarmente arroventata e tesa è affidata, come vuole la regola, ai sassofoni (lo stesso Jordan, per quanto limitato, è un sassofonista trascinante); la metrica del boogie-woogie, frequentemente usata, completa l'effetto.

E anche Jordan è uno *showman* divertente: un musicista per la platea, pieno di bonomia e di comunicativa.

Non furono tuttavia nè l'orchestra di Lionel Hampton, nè i complessi che da esso derivarono, nè le jam session che abbiamo ricordato, nè le divertenti esibizioni di Slim Gaillard o di Louis Jordan che diedero il via al jazz moderno propriamente detto, le cui innovazioni furono prima di tutto armoniche e ritmiche.

Queste innovazioni furono opera di un gruppetto di musicisti negri usciti dall'orchestra di Earl Hines (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Billy Eckstine, più degli altri), di alcuni piccoli complessi che proposero al pubblico una musica elegante e talvolta raffinata, e di alcuni arrangiatori che portarono al successo qualche grande orchestra bianca: prima fra tutte quella diretta da Woody Herman.

CAPITOLO II

Fermenti nuovi

È assai difficile che una grande formazione jazz possa godere al tempo stesso della stima dei critici, dei musicisti e degli appassionati più rigidamente puristi: per una orchestra bianca, poi, a causa non soltanto dei noti pregiudizi, ma anche del più ampio e redditizio giro di lavoro loro aperto — con le conseguenti tentazioni « commerciali » che tutti sanno — il fatto è più unico che raro.

E infatti una sola orchestra bianca, dopo l'ammirevole organizzazione crosbiana d'anteguerra, ha compiuto il miracolo: quella di Woody Herman, che, senza mai cedere a tentazioni programmaticamente rivoluzionarie, rimanendo estranea allo sperimentalismo per partito preso professato dai cosiddetti progressisti, ha sempre fatto del jazz nuovo, originale e soprattutto personalissimo, utilizzando e rielaborando con intelligenza le più feconde formule offertegli dall'evoluzione jazzistica, sceverando sempre, con grande sicurezza, il valido dal « fasullo ».

Si è detto che la fortuna dell'orchestra di Woody Herman sia in gran parte dipesa dal valore dei solisti che, nel 1944 e nel 1945, entrarono a far parte del suo organico; si è detto ancora che il merito di tutto debba essere attribuito alla intelligenza musicale di un arrangiatore, Ralph Burns. Ma queste affermazioni non tengono sufficientemente conto dei fatti. Basta, a dimostrare l'infondatezza di tali sbrigativi apprezzamenti, ricordare la storia del complesso e del suo *leader*.

Woodrow Wilson Herman nacque da una famiglia di origine tedesca a Milwaukee, nel Wisconsin, il 16 maggio 1913. Figlio di un uomo di teatro, si trovò a calcare le tavole dei palcoscenici minori del Middle West fin dall'età di otto anni: eseguiva sbarazzini numeri di varietà che presto divennero essenzialmente musicali, avendo il giovanissimo *trouper* imparato a suonare con una certa abilità il clarinetto e il sassofono contralto.

Nel 1929 — all'età di 16 anni — abbandonò il vaudeville per abbracciare la carriera del musicista. Trovò il suo primo ingaggio in una orchestra da ballo di terz'ordine, quella di Tom Gerun; suonò poi nelle orchestre di Harry Sosnik e di Gus Arnheim, che lasciò per entrare nel complesso, allora popolarissimo, di Isham Jones. Nel 1936, due anni dopo l'ingresso di Herman, l'orchestra di Jones si sciolse definitivamente e Woody ne raccolse i migliori elementi per costituire un complesso a base cooperativistica: il primo portante il suo nome.

A quell'epoca la *Swing craze*, che il successo di Goodman e dell'orchestra di Casa Loma aveva provocato, aveva ridestato l'interesse di una certa parte del pubblico per il vero jazz, e Herman, che a guardar bene fu sempre un purista, decise la sua linea di condotta: per il suo complesso scelse il blues.

The band that plays the blues (l'orchestra che suona i blues) fu infatti lo slogan che contraddistinse la prima formazione hermaniana, che nel giro di pochi anni raccolse larghi consensi. Alcune incisioni, come *Indian Boogie Woogie* e *Blues on Parade*, piacquero, senza sollevare però molto chiasso; finchè, nel 1939, il formidabile successo di un disco: *At the woodchoppers' ball*, sbalzò di colpo l'orchestra di Herman fra le « grandi » del momento. Tra i migliori solisti

di quella formazione figuravano Joe Bishop, suonatore di corno e brillante arrangiatore, il trombonista Neil Reid, il pianista Tommy Lineham, il chitarrista Hy White e il batterista Frank Carlson. Nel 1940-41 l'orchestra modificò in parte il suo stile, che fino allora si era mantenuto più o meno sui binari del Dixieland, sia pure nella accezione swing del tempo. Nuovi strumentisti furono assunti, come il trombettista Steady Nelson e la sua brava collega Billie Rogers, il tenorsassofonista Herbie Haymer, e infine l'altosassofonista Dave Matthews, a cui, dal 1942, fu affidato l'incarico di curare gran parte degli arrangiamenti. Uno stile, quello in cui l'orchestra si esprimeva negli anni di guerra, non certo caratterizzato come quello che verrà adottato nel 1945, ma già personale e piacevolissimo: ne sono esempi alcune incisioni notevoli, come *Amen*, *Basie's Basement* e *Perdido*.

Durante gli anni di guerra, la formazione dell'*Herman Herd* (il Gregge di Herman, come il complesso fu denominato) fu quanto mai instabile: molti musicisti venivano chiamati alle armi, rimpiazzati via via da nuovi venuti. Fu così che nel '44 Woody Herman si trovò a dirigere un'orchestra del tutto nuova: tra gli « sconosciuti » assunti in quel periodo erano il contrabbassista Chubby Jackson, un trombonista dai solenni occhiali, ex camionista, Bill Harris, il tenorsassofonista Flip Phillips, oriundo italiano (il suo vero nome è infatti Joe Filippelli), e un giovanissimo pianista (era allora ventiduenne) del Massachusetts, Ralph Burns. Alla batteria passarono varie persone: Red Saunders, Cliff Leeman e infine il bravissimo Dave Tough, sostituito in seguito da Don Lamond. Due altri eccellenti musicisti furono aggiunti alla sezione trombe: Neal Hefti e Sonny Berman; infine anche Red Norvo, il chitarrista Billy Bauer (sostituito poi da Chuck Wayne), e qualche strumentista meno conosciuto, ma non certo mediocre, come John La Porta (cl.), e Tony Aless (piano) arricchirono la già splendida formazione.

Negli anni 1945-46 dunque il Gregge di Herman raggiunse l'apogeo: dominò nei referendum del *Metronome*, del *Down Beat* e dell'*Esquire*, e fu scritturato dalla « Columbia ».

Furono due anni felicissimi: Ralph Burns e Neal Hefti, assieme a qualche altro, sfornavano a getto continuo arrangiamenti brillantissimi di un sapore inconfondibile: nuovi, senza essere presuntuosamente polemici e riformisti; musicalmente nobili, pur senza cercare ambigue alleanze con forme musicali estranee all'idioma e allo spirito del jazz.

Dando prova di un senso della misura eccezionale, Woody Herman non si perdette mai infatti, in ossequio a utopie pionieristiche, in quelle formule di complicata alchimia sonora che attirarono, per brevissimo tempo, l'attenzione dei critici su ambiziose partiture, come quelle che, in quegli stessi anni, arrangiatori come George Handy, Eddie Finckel, Johnny Richards e Eddie Sauter scrivevano per le orchestre di Boyd Raeburn e Ray McKinley; fedele allo spirito, se non alla tradizione, del jazz, egli produsse una serie imponente di opere fresche, focose, in cui l'eterodossia armonica (quando c'era) è rigorosamente funzionale, mai gratuita.

Lungi dall'effettismo di un Kenton o di un Pete Rugolo (sostanziato, in ultima analisi, in una serie di esperienze artigiane, in quanto quasi sempre fine a se stesse), Herman non dimenticò mai il fine per il mezzo; le sue ricerche formali ebbero uno scopo preciso: quello di conferire all'orchestra un « suo-

no » particolare, che fu ottenuto del resto anche attraverso un uso molto accorto delle voci dei singoli solisti, come si dirà.

Ma, se le ricerche hermaniane nel campo armonico e timbrico furono, almeno in quel periodo, assai prudenti, non per questo l'orchestra rinunziò a dire una parola nuova. Essa ebbe infatti una caratteristica inconfondibile, unica anzi: una tensione ritmica, spesso parossistica (cfr. *Caldonia* di Burns, *Wild Root* e *Apple Honey* di Neal Hefti e *Your father's moustache* di Bill Harris) per nulla obbediente alle regole dello swing negro, fondato anzitutto sul *relax* dell'esecuzione.

Per quanto poi riguarda l'utilizzazione delle voci dei singoli solisti, Herman fu secondo, in quegli anni, soltanto a Ellington: come lui infatti, riuscì a servirsene quasi fossero colori — insostituibili colori — della sua tavolozza, dando a ciascuna di esse una funzione ben definita ed essenziale. Chi avrebbe potuto sostituire infatti, senza alterare radicalmente il « suono » dell'orchestra, la voce chiara e un po' nasale di Harris, la morbida e neutra sonorità di Phillips (gli urli alla Jacquet vennero poi), il teso pizzicato di Jackson, gli allucinanti urli della tromba di Candoli?

Woody Herman si valse, con grande spregiudicatezza, dei servigi di solisti di tendenze diverse, riuscendone a combinare gli stili eterogenei in un quadro quanto mai coerente. Inserì, senza stridere, il sensuale chiaroscuro del suo clarinetto quasi bigardiano e del suo sassofono nettamente hodgesiano nella moderna sintassi dei suoi arrangiatori, accostando senza timore il fraseggio e la sonorità quasi bop di Sonny Berman e di Bill Harris al rapsodizzante colorismo della chitarra di Billy Bauer, utilizzando indifferentemente il sostegno metronomico di un batterista swing come Dave Tough o la secca e rotta percussione boppizzata di Don Lamond.

Dei ritrovati del bop, ad ogni modo, Herman si servì, in quegli anni, con parsimonia, anche se qualche traccia di bop è reperibile in alcune incisioni di quel periodo: valga l'esempio di *Fan it* (inciso dalla piccola formazione) o dell'unisono di trombe di *Caldonia*. Ma il bebop a quell'epoca era la musica di una piccola setta di musicisti negri con occhialoni neri e pizzetti alla moschettiera e non aveva ancora rotto gli argini.

Non mancarono invece le avventure sperimentali: ma esse non debordarono mai nel grosso della produzione del complesso, e rimasero limitate all'ambito di poche opere. Non alludiamo a questo proposito all'*Ebony Concerto*, che Igor Strawinski, impressionato dall'audizione dell'incisione di *Bijou*, volle scrivere per l'orchestra di Herman (che poi fu diretta dal Direttore della Filarmonica di New York, Walter Hendl, per la prima esecuzione al Carnegie Hall, nel marzo del 1946, e che fu incisa per la « Columbia » sotto la direzione dello stesso Strawinski): nell'esecuzione di quel brano l'orchestra fu un docile strumento nelle mani del grande compositore, che utilizzò la eccezionale maestria tecnica dei suoi componenti senza peraltro curarsi di rispettare la tipica « voce » del complesso. Molto più significative, sotto questo aspetto, furono viceversa le due ambiziose « suite » di Ralph Burns, *Lady Mc Gowan's dream* e *Summer Sequence*, la seconda delle quali fu incisa in due riprese: parte dalla formazione del 1946 e parte, l'ultima faccia, dalla riorganizzata e diversissima orchestra del 1947.

Due brani assai interessanti — soprattutto il secondo — in cui il bluff è

rigorosamente escluso: due brani tuttavia che non arrecano, a nostro modesto modo di vedere, alcun sostanziale contributo all'evoluzione del jazz, ossequienti come sono ad una diversissima estetica, salvo per quanto riguarda l'ultima faccia della *Summer Sequence,* che si può considerare uno dei primi esempi di *cool jazz.*

Noi preferiamo a queste opere quelle più tipiche dell'orchestra di Herman. Ne abbiamo già menzionate alcune: ad esse aggiungiamo qui altri fortunatissimi brani, come *Bijou* (di Burns), uno dei capolavori, e *pièce de résistance* di Bill Harris, *Blowing up a storm, Northwest passage, The good earth* (tutti di Neal Hefti), *Red Top* e — della piccola formazione — *Igor, Lost week end* e un interessantissimo breve concerto per sezione ritmica: *Four men on a horse.*

Alla fine del 1946 il popolarissimo *Herman Herd* fu sciolto improvvisamente. Benchè la fine del complesso sia stata attribuita dalla stampa alla grave crisi orchestrale che in quegli stessi mesi aveva messo fuori combattimento quasi tutte le più celebri formazioni americane, Herman dichiarò più tardi che il provvedimento gli era stato imposto soltanto da motivi di ordine personale e familiare: è certo comunque che nel settembre del 1947 il Gregge di Herman fu ricostituito nel giro di pochi giorni. Herman tuttavia non potè più scritturare i solisti che avevano reso celebre la sua vecchia orchestra e che ora avanzavano pretese esorbitanti: fu costretto a rivolgersi ai giovani e ai giovanissimi. E, ancora una volta, dimostrò di possedere un fiuto eccezionale.

Ben pochi infatti, allora, avevano sentito nominare i vari Herb Steward, Stan Getz, Zoot Sims (sax ten.), Serge Chaloff (sax. bar.) e Terry Gibbs (vib.) che Woody pescò nelle più disparate orchestre: due anni più tardi i loro nomi occupavano i primissimi posti nei referendum del *Down Beat* e del *Metronome.* Questa nuova orchestra tuttavia aveva uno stile del tutto diverso da quello della formazione precedente, e di essa converrà parlare in un successivo capitolo, quando si dirà delle esperienze del cool *jazz,* di cui questo complesso fu il primo a dare un saggio.

L'importanza dell'orchestra di Woody Herman degli anni 1945-46 fu eccezionale: non soltanto si trattò di una delle più brillanti grandi formazioni che il jazz abbia espresso, ma si trattò, ciò che è più importante, della prima fra le grandi orchestre bianche (e per questo solo fatto più ascoltate e più popolari — negli Stati Uniti, beninteso — di quelle negre) che fece del jazz musicalmente evoluto, quasi mai piegandosi alle esigenze commerciali, in omaggio alle quali il cosiddetto Swing aveva progressivamente perduto ogni, anche limitata, pretesa d'arte.

* * *

Con l'affermazione dell'orchestra di Woody Herman, che precedette di poco l'esplosione del bop, cominciò ad apparire con sempre maggior frequenza sulla stampa jazzistica americana un' espressione nuova, molto sintomatica: « *advanced jazz* », e cioè jazz evoluto, moderno, progressista. Si cominciarono a commentare con evidente compiacimento le idee fresche, originali, spregiudicate, « *advanced* » appunto, dei più giovani arrangiatori, che dimostravano di voler guardare avanti e che avevano una preparazione musicale solidissima, e a poco a poco, per un largo settore della critica jazzistica americana, gli aggettivi « moderno », « *advanced* » e simili, divennero sinonimi di ottimo. Ciò che

era moderno era ipso facto considerato migliore di quanto era stato fatto nel passato, e un'ondata di ottimismo invase l'ambiente jazzistico d'oltreoceano.

Dunque il jazz non era soltanto il Dixieland, non era soltanto la jam session, divertente certamente, ma armonicamente elementare, non era soltanto spettacolo; dunque non era vero — come si era creduto per anni — che il raffinamento del jazz potesse essere soltanto formale, interessare cioè il lato più esteriore delle esecuzioni, come avevano creduto Tommy Dorsey, Glenn Miller e tanti altri...

Fino al 1945, perfezionamento, evoluzione avevano sempre significato infatti progresso nel nitore formale delle esecuzioni, a spese però dei valori più sostanzialmente espressivi della musica jazz. Erano stati smussati gli angoli, si erano levigate e addolcite le voci dei singoli strumenti, e gli arrangiamenti, un tempo approssimativi e ruvidi, erano divenuti dei congegni perfetti. Non si era capito che molto spesso quelle angolosità arcigne del jazz primitivo, quelle ruvide e dinoccolate voci di trombe e tromboni esprimevano un loro contenuto: brutale forse, ma certamente umano.

Insomma: per voler troppo lustrare la forma, i pontefici massimi dello Swing avevano ucciso la vera sostanza del jazz.

Bisognava quindi far macchina indietro o prendere un'altra direzione in avanti. E così, da quell'anno veramente cruciale per la storia del jazz, tutti i musicisti grandi e piccoli scelsero una di queste due strade: nel mezzo, a lucidar la musica a beneficio dei ballerini e dei frequentatori dei locali notturni, non rimasero che le nullità. E il jazz, che sembrava ormai condannato a trasformarsi in un inutile trastullo nelle mani di chi voleva soltanto ballare e far ballare, risuscitò trasformato, ed iniziò un nuovo ciclo di vita.

Già Lionel Hampton e le scatenate jam session di cui ci siamo occupati lo avevano, come si è visto, revitalizzato, riportandone alla superficie, in forma addirittura esasperata, l'aspra e primitiva sostanza, senza tuttavia rinnegare le conquiste tecniche — almeno dal punto di vista individuale — del recente passato; altri avevano addirittura dato un colpo di spugna su tutto quanto era stato fatto negli ultimi quindici anni e si erano rituffati a corpo morto nel clima della New Orleans di Bunk Johnson e della Chicago di King Oliver.

Semplicisti i primi; ingenui — o forse troppo pessimisti — i secondi. Perchè i primi si erano messi in un vicolo cieco in cui, fatti pochi passi, si batteva la testa contro un muro, scavalcando il quale si varcavano i confini della musica per entrare in quelli del baccano; e perchè i secondi non facevano altro — come si vide con maggior chiarezza più tardi — che riesumare un cadavere, sia pure augusto, sia pure glorioso, del tutto incapace però di aprire la bocca per iniziare un nuovo discorso.

La strada da seguire era un'altra: bisognava rinnovare il jazz nelle sue stesse fondamenta ritmiche e armoniche. Gli arrangiatori di Woody Herman, e in particolar modo Ralph Burns, furono tra i primi a rendersene conto, come si è notato, ma non furono certo i soli.

C'erano i « Giovani Turchi » del bebop, per esempio, ma così pochi erano i loro seguaci allora (alludiamo al 1945), che ci par giusto parlarne più innanzi; c'era Stan Kenton che, proprio nel 1945, iniziava quegli esperimenti che preludevano alla svolta del « jazz progressivo » (ed anche di lui parleremo più avanti); e c'erano alcuni piccoli complessi, tra i quali il più importante e il più

significativo fu probabilmente il trio di King Cole, che erano animati dalla stessa ambizione: nobilitare il jazz, arricchirne il linguaggio, moltiplicandone le risorse armoniche, ritmiche, e — questo riguarda però soprattutto le grandi orchestre — coloristiche.

Nat « King » Cole non era certo un nuovo venuto sulla scena jazzistica. Nato nel 1917 a Montgomery, nell'Alabama, aveva iniziato giovanissimo la carriera musicale: ma gli inizi erano stati difficili. Una sua orchestra, dopo aver girato per qualche tempo nei varietà degli Stati Uniti, si era arenata ed era poi naufragata a Los Angeles. In questa città Cole aveva suonato per qualche tempo da solo, in qualche locale notturno, finchè, nel settembre del 1937, non costituì un trio (con Oscar Moore alla chitarra e Wesley Prince al contrabbasso) che più tardi gli avrebbe dato la gloria.

Del primo periodo di vita del trio (1938-40) sono particolarmente note, per essere edite anche in Italia, alcune incisioni con Lionel Hampton (e in qualche faccia anche col batterista Al Spieldock), come *Jack the Bellboy, Central Avenue Breakdown, Jivin with Jarvis* e *Blue because of you*, che valsero ad attirare l'attenzione di molti critici su Cole e su Oscar Moore. Durante la guerra il King Cole Trio continuò ad avere un buon successo, ma nulla più: fu soltanto nel 1944 che lo sparuto gruppetto sfondò, acquistando una larghissima fama. Da quell'epoca, infatti, il trio divenne un'istituzione nazionale: King Cole e Oscar Moore furono laureati ripetutamente dai referendum del *Metronome* e del *Down Beat* e numerosi imitatori pagarono loro il tributo che si paga ai grandi.

Ma Wesley Prince non gustò il trionfo perchè nel frattempo era stato sostituito da Johnny Miller; nel 1948 poi anche Oscar Moore se ne andò, rimpiazzato dall'ottimo Irving Ashby, e Joe Comfort prese il posto di Miller. Infine, nel 1950, al trio fu aggiunto un bongo, suonato dal musicista bianco Jack Costanzo.

Ma il grande successo ebbe un effetto negativo sulla qualità musicale delle esecuzioni del gruppo, che divennero sempre più banali e commerciali; Cole accordava sempre minore importanza agli altri componenti del complesso a tutto vantaggio della sua voce, che, graditissima al grosso pubblico, finì per costituire la maggior attrazione delle esecuzioni. Così quando, nell'ottobre del 1950, il trio (che poi era ormai, come si è detto, un quartetto) fece una breve tournée europea, il successo, presso l'intransigente pubblico del vecchio continente, fu assai limitato.

Nel 1951 il celebre King Cole Trio non rappresentava altro che un troppo ricco corteo d'onore al cantante-pianista, che, d'accordo col suo manager, decise di eliminare persino la menzione del trio nei manifesti e in ogni altro annuncio pubblicitario. La reazione fu immediata: Irving Ashby e Joe Comfort, strumentisti troppo valenti per le irrilevanti prestazioni loro richieste, abbandonarono Cole, che, attaccato duramente, ormai da qualche tempo, dalla stampa specializzata, si è sempre più estraniato dalla viva corrente jazzistica, pago di un troppo facile successo commerciale.

Nel suo periodo più felice (1944-47) il King Cole Trio non soltanto fu annoverato tra le più brillanti formazioni americane, ma ebbe un significato preciso ed esercitò una grande influenza sull'evoluzione jazzistica. Lo stile pianistico del *leader*, il cui punto di partenza va ricercato nelle esperienze di Art

Tatum e di Teddy Wilson, è elegante, armonicamente nobile e talvolta persino prezioso, e costituì la fonte di ispirazione per numerosi pianisti moderni; ma fu soprattutto il sapore, certamente originale, delle esecuzioni del trio che incantò i musicisti; fu il garbo e la sottigliezza di certo gioco contrappuntistico tra piano e chitarra elettrica; fu la ricercata musicalità di certe soluzioni; fu l'impegno concertistico, il cristallino nitore formale delle esecuzioni, che guadagnarono a King Cole il plauso entusiastico di quella parte del pubblico che gli *exploits* ad effettaccio di certo jazz cannibalesco avevano disgustato.

King Cole ha inciso molte decine di facce, soprattutto per la casa « Capitol »: tra le più significative ricordiamo: *The man I love, Sweet Georgia Brown, Jumpin' at Capitol, Body and Soul.*

Vicina, per alcuni lati, alla concezione di King Cole, fu la musica di un altro pianista negro, affermatosi nella stessa epoca: Eddie Heywood. Nato nel 1916, ad Atlanta, nella Georgia, figlio di un pianista dotato (Eddie sr.), Heywood cominciò a studiare il piano all'età di tredici anni, assumendo come primo modello lo stile di Earl Hines. Stabilitosi a New York nel 1937, lavorò con vari musicisti famosi, fino al giorno della costituzione di un proprio complesso, nel 1941. Come spesso accade, fu il successo clamoroso di un disco, una originale versione di *Begin the beguine*, che gli diede una improvvisa notorietà.

Lo stile di Heywood pianista è caratterizzato da una singolare contraddizione fra un vigoroso senso ritmico e una garbata e limpida vena melodica. Il suo periodare è tornito, nitido, quadratissimo: reso ancor più deciso dal frequente uso di sincopi marcatissime e dal gioco « staccato », granulare, della destra, a cui spesso si contrappone un « basso ostinato » della sinistra. Un discorso, il suo, quanto mai saporoso, condotto a scatti, inequivocabile e nel contempo un po' salottiero; basato, è vero, in gran parte su formule, ma piacevolissimo ed elegante.

Gli arrangiamenti per i suoi complessi (che spesso annoverarono solisti eccellenti, tra i quali il trombonista Vic Dickenson) hanno spesso le stesse caratteristiche: sono scattanti e sapidi, pur nella loro semplicità.

Nel 1949, Heywood ha dovuto abbandonare l'attività musicale per un paio d'anni a causa di una grave infermità, e soltanto recentemente ha potuto ricostituire un complessino.

Tra le sue incisioni meritano una menzione, oltre il già ricordato *Begin the beguine* (inciso più volte, ma sostanzialmente nella stessa versione), *The man I love* (anch'esso registrato più di una volta), *Please don't talk about me when I'm gone, On the sunny side of the street* e *Yesterdays.*

Il conto dei piccoli complessi che subito dopo la fine della guerra riempirono delle loro imprese le cronache jazzistiche non si ferma certo qui. In realtà l'esempio di King Cole era stato contagioso: i trii basati sulla sua stessa formula si moltiplicarono in tutti gli Stati Uniti, incontrando particolare favore a Los Angeles e a New York.

Il grande Art Tatum aveva il suo trio da tempo e non aveva certo bisogno dell'esempio di King Cole: ma i vari trii di Page Cavanaugh, di Red Callender, di Herman Chittison, dell'avvenente Vivian Garry (col chitarrista Arv Garrison) si ispiravano proprio a quel modello. Un po' diversa era invece la concezione del trio di Les Paul, un chitarrista che poi divenne popolarissimo (sul principio si ispirava a Django Reinhardt) e che si attirava fin da allora grandi

simpatie per la notevole comunicativa (dovuta in gran parte ad espedienti di gusto opinabile) del suo stile.

La musica del trio di King Cole (e, in misura però più limitata, quella di Eddie Heywood e di qualche altro, come del giovanissimo pianista tedesco André Previn), se conteneva molti fermenti nuovi, non era però decisamente riformista. La sua modernità, innegabile, non era deliberata come quella di altri complessi (specialmente bianchi) che vennero poi, e la cui prima caratteristica fu proprio quella dello sperimentalismo ad ogni costo e la cui massima ambizione fu l'originalità.

I critici americani del resto seguivano con entusiasmo questi esperimenti, che spesso incoraggiavano con articoli sperticatamente elogiativi. Essere « moderni », essere originali, era quindi, per sè, un ottimo affare, indipendentemente da ogni altro e più sostanziale merito artistico, come dimostrò il caso Stan Kenton, che si proclamò proprio allora, come vedremo, il profeta del progressismo musicale e che, a guardar bene, fu il grande industriale del « modernismo ».

Tra i piccoli complessi, quello che, nel 1946, beneficiò più degli altri dell'entusiastico appoggio da parte della critica, senza peraltro affermarsi decisamente, fu quello diretto dal fisarmonicista cieco Joe Mooney.

Mooney veniva da Jersey City, e, benchè sulla breccia da molti anni, non aveva mai avuto fortuna. Aveva lavorato alla radio fin dal 1927, e dal 1935 si era specializzato in arrangiamenti per complessi vocali. Aveva diretto un sestetto, che, nel 1947, fu incorporato nell'orchestra di Frank Dailey, e aveva scritto molti arrangiamenti per le orchestre di Paul Whiteman, di Larry Clinton, di Les Brown e di Charlie Teagarden, senza mai farsi notare. Per colmo di disdetta, negli anni di guerra, un infortunio (la frattura di un'anca) lo aveva tenuto lontano dalla musica per un paio d'anni.

Nel febbraio del 1946 formò un quartetto (con Jack Hotop alla chitarra, Andy Fitzgerald al clarino e Gate Frega al contrabbasso) che doveva essere protagonista di una favola crudele. Nell'agosto dello stesso anno il quartetto suonava in un localino nella cittadina di Paterson nel New Jersey, quando nel locale entrò un critico del *Down Beat*, l'autorevole Mike Levin, che aveva sentito parlare di Mooney e che ricevette dalla sua musica un vero e proprio choc. Una settimana dopo, come nelle favole, l'oscuro fisarmonicista di Jersey City, che a trentacinque anni aveva dietro di sè quasi quattro lustri di oscura carriera musicale, si vide dedicare un articolo di sette colonne sul *Down Beat*, dove lo si qualificava senza alcuna riserva il « più grande » musicista d'America, un « genio » che aveva fatto apparire insignificanti gli sforzi dei suoi contemporanei.

Sulla carrozza di Cenerentola, il povero Mooney fu portato con gli onori del trionfo a New York, fu scritturato dalla « Decca », fece qualche disco, ebbe altri articoli entusiastici, anche sul *Metronome*, vide il proprio salario settimanale salire da 250 a 2500 dollari nel giro di una settimana, e, dopo tre anni, rimasto a corto d'ingaggi, dovette sciogliere il complesso, ormai da tempo dimenticato.

In realtà, come si constatò quando i primi dischi da lui incisi furono messi in commercio (e si vendettero così poco che l'esperimento non ebbe seguito), i critici jazzistici americani, e soprattutto Levin, avevano notevolmente esage-

rato i meriti di Mooney, che, se è un musicista intelligente e originale, non è certamente un genio (nè ha mai preteso di esserlo).

Ebbe la sfortuna di essere troppo lodato, ciò che provocò una inevitabile delusione nel pubblico; e commise un errore fondamentale: fece della musica complessa e nobilissima pretendendo di darla in pasto ai clienti dei più eleganti *night club*, in tutt'altre faccende affaccendati. Sbagliò pubblico e sbagliò genere, e il suo sforzo si rivelò inutile: a che pro' tanti preziosismi, a che pro' tanto spreco di idee per una musica che, in definitiva, rimaneva musica da tabarin?

A risentire oggi le sue incisioni di allora (tra le quali si distingue *Tea for two*) si rimane stupiti da tanta preveggenza — perchè Mooney seguiva allora, nel 1946, procedimenti e formule che gli altri scopriranno soltanto alcuni anni più tardi — ma si rimane perplessi dinnanzi alla sfibrata e molle sostanza delle sue opere, che appartengono a un genere minore, limitato e deteriore.

Joe Mooney rappresenta un caso unico nella storia del jazz. Non imitò nessuno e non fu imitato da nessuno; profuse inutilmente il suo talento in un genere musicale senza via d'uscita; fu qualificato un genio, e, pur volendo essere commerciale, non ebbe nemmeno quel modesto riconoscimento di pubblico che fu tributato a tanti musicisti infinitamente meno dotati di lui.

CAPITOLO III

Le grandi orchestre « progressiste »

Gli esperimenti di Woody Herman e i risultati senza dubbio interessanti raggiunti da molti piccoli complessi convinsero un gran numero di musicisti e molti critici (americani naturalmente) che il jazz avesse ormai messo le ali e fosse pronto per spiccare i più lunghi e audaci voli. E gli arrangiatori divennero gli uomini del giorno, gli uomini sui quali erano puntati tutti gli sguardi e nei quali erano riposte le più grandi speranze.

Intendiamoci: gli arrangiatori non sorsero certo col jazz moderno. L'arrangiamento, sia pure in forma sommaria, embrionale, orale, è nato insieme al jazz. Fin dall'inizio, anche cioè ai tempi delle *marching bands* di New Orleans, fu sempre necessario un preventivo accordo tra i musicisti, che dovevano pur legare fra loro gli assoli improvvisati. Fu un rozzo ed elementare canovaccio, dapprima; ma poi, sia per l'infittirsi delle compagini orchestrali, sia per un'evoluzione del gusto che portò il pubblico a preferire esecuzioni sempre più polite ed elaborate, assunse un'importanza sempre maggiore, fino ad identificarsi, nella *Swing era,* con l'esecuzione stessa. Che fu, in moltissimi casi, semplice esecuzione di musica scritta e mandata a memoria.

Va detto però che ai tempi dello Swing i divi della scena jazzistica erano i direttori d'orchestra e, in minor misura, i solisti; non gli arrangiatori, che pure dovevano considerarsi i veri autori della musica che a quei tempi mandava in visibilio i *teenagers* d'America.

Si parlava di Benny Goodman e di Tommy Dorsey, e non si parlava di Fletcher Henderson (che fu forse il vero « Deus ex machina » della *Swing era*), o di Jimmy Mundy, si parlava di Bob Crosby, e si ignoravano Bob Haggart, Matty Matlock e Dean Kincaide, che avevano conferito, coi loro ingegnosissimi arrangiamenti, un inconfondibile sapore alle esecuzioni crosbiane; e si potrebbe continuare ad infinitum.

Ma non soltanto non ci si curava quasi mai di sapere chi fosse l'arrangiatore, e cioè l'autore di un determinato brano di jazz; quand'anche lo si conosceva, se ne valutava l'opera con uno sbrigativo giudizio e si rivolgeva l'attenzione altrove: sui solisti.

Soltanto per le opere di Duke Ellington si faceva (e non si poteva non fare) un'eccezione: forse era la prepotente personalità del grande musicista — che del resto riuniva in sè le qualifiche di caporchestra e di arrangiatore e di compositore di quasi tutti i brani eseguiti dalla sua formazione — che impediva a tutti, anche ai più sprovveduti *fans,* di cadere in grossolani equivoci.

Intorno al 1945 le cose cambiarono radicalmente, almeno per quanto riguarda le grandi orchestre. Gli osservatori della scena jazzistica, ed anche un largo settore di pubblico, divennero improvvisamente consci dell'importanza degli arrangiamenti e dei loro autori. Molto spesso, anzi, all'arrangiatore fu riconosciuta un' importanza pari — o di poco inferiore — a quella del caporchestra.

Questo fu il caso di Ralph Burns, i cui meriti nei confronti dell'orchestra di Woody Herman furono subito riconosciuti (al punto che si attribuirono a lui molte opere che invece erano frutto dell'ingegno di un altro brillante ar-

rangiatore: Neal Hefti); ed altrettanto avvenne per Pete Rugolo, Eminenza Grigia dell'orchestra di Stan Kenton; e per George Handy e Eddie Sauter, che muovevano i fili delle orchestre di Boyd Raeburn e di Ray McKinley, rispettivamente.

La collaborazione di George Handy con l'orchestra di Boyd Raeburn non durò a lungo, ma fruttò una serie di opere interessanti che, se furono sopravvalutate all'inizio, furono però troppo presto e troppo ingiustamente dimenticate.

Nato a Brooklyn nel 1920, Handy (il cui vero nome è Handelman), aveva seguito regolari studi musicali, frequentando la Juilliard School di New York, e completando poi la sua preparazione sotto la guida di Aaron Copland e al Conservatorio, dove aveva studiato altri due anni. Aveva scritto qualche arrangiamento per le orchestre di Raymond Scott, di Les Brown e di Jack Teagarden, ed aveva diretto per breve tempo una sua orchestra, prima di essere chiamato alle armi nel 1943. Tornato alla vita civile, arrangiò e suonò nell'orchestra di Herbie Fields, finchè, nell'ottobre del 1944, non si unì all'orchestra di Boyd Raeburn, un sassofonista che aveva diretto senza molto successo una scipita orchestra da ballo a Chicago. In un primo tempo il pubblico non rimase affatto convinto dalle complicate partiture che Handy pretendeva di far trangugiare al pubblico delle sale da ballo; e l'orchestra dovette sciogliersi. Costituita una nuova formazione nel luglio del 1945, in California, Raeburn tornò alla riscossa, con un programma ambiziosissimo, e chiamò ancora in aiuto Handy. Il successo, questa volta, non si fece attendere: nel 1946 entusiastici articoli per l'orchestra e l'arrangiatore apparvero sulle più quotate riviste specializzate d'America.

Si parlava di Handy come di un genio rivoluzionario e si citava ad ogni capoverso Strawinski, alla cui musica Handy e Raeburn volevano ispirarsi. Qualche opera felice infatti vide la luce in quel periodo: le più lodate fra le composizioni di allora furono: *Yerxa* (il primo tempo di una lunga *Jitterbug suite*), *Tonsillectomy*, *Dalvatore Sally* e *Over the rainbow* (incise per la « Jewel »), molte delle quali decisamente pretensiose, e quasi sempre inutilmente e gratuitamente complicate.

Nel 1946 Handy lasciò Raeburn per lanciarsi in ambiziosissime imprese (una sua *Jazz Symphony*, intitolata pure *Tone poem*, in quattro movimenti — che anche Raeburn aveva eseguito e della quale *Dalvatore Sally* costituiva il primo movimento — non aveva convinto nessuno) e si lasciò poi travolgere da una vita dissipata che ne fiaccò ogni energia creativa. Raeburn dal canto suo si valse sempre più dell'opera di altri arrangiatori, come Eddie Finckel (il quale diede al jazz opere felici come *Boyd meets Strawinski* e *March of the boyds*), e infine Johnny Richards, che esplorò senza molto successo i territori dell'impressionismo debussiano. Infine, un esperimento di Raeburn, con una grande orchestra di trenta elementi, con archi, corni, arpe, che debuttò nel gennaio del 1947 a New York, suscitò molto scalpore ma pochi consensi. A conti fatti, le avventure sperimentali non si dimostrarono remunerative, e Raeburn dovette abbandonare l'audace linea di condotta che aveva seguito sotto la guida di Handy e di Finckel; un suo ritorno nell'arengo del jazz moderno, con una nuova orchestra, nel 1949, non ebbe fortuna.

L'orchestra di Raeburn (in cui militarono musicisti di classe come Dodo

Marmarosa, piano; Lucky Thompson, tenore; Oscar Pettiford, contrabbasso; Britt Woodman e Trummy Young, trombone; Buddy de Franco, clarinetto; Serge Chaloff, sax. baritono) non ebbe uno stile ben definito; fece in un primo tempo del bop (ne è un esempio l'incisione di *A night in Tunisia* per la « Guild » alla quale partecipò Dizzy Gillespie, nel 1945); fece del jazz moderno, dinamico, brillante, ma equilibrato: ma si perdette troppo spesso (come con *Dalvatore Sally*) in discutibili avventure in un'infida « terra di nessuno », nella disperata ricerca di una dignità concertistica che Handy tentò di raggiungere attraverso una magniloquenza inane, e l'uso di soluzioni armoniche ed effetti timbrici inconsueti, assai sovente soltanto strambi e talvolta presuntuosamente riformisti.

Tra le altre grandi formazioni bianche che, in quello stesso periodo, attirarono per qualche tempo l'attenzione dei critici sventolando più o meno a lungo la rivoluzionaria bandiera del jazz *advanced*, merita una particolare menzione la grande formazione diretta da Ray McKinley, un batterista bianco che durante la *Swing era* aveva militato con onore nelle più note formazioni americane, distinguendosi soprattutto con Glenn Miller. Come Raeburn, anche Ray McKinley dovette la sua breve fortuna all'ingegno di un arrangiatore dalle idee modernissime: Eddie Sauter.

Sauter era nato a Brooklyn, nel 1914; aveva studiato sotto la guida di un italiano, Stephen Volpe, e per un breve periodo era stato trombettista nell'orchestra di Archie Blayer. Poi aveva preferito, anche a cagione della salute seriamente compromessa, scrivere arrangiamenti per grandi orchestre come quelle di Charlie Barnet, di Red Norvo (col quale collaborò per tre anni, dal 1936 al 1939) e di Benny Goodman. Molti dei più celebri cavalli di battaglia del periodo Swing recano del resto la sua firma: così *Clarinet a la King*, *Benny rides again* e *Superman* di Goodman; *A Porter's love song to a Chambermaid* di Norvo o il più recente *A maid with a flaccid air* di Artie Shaw.

Fu soltanto però col suo ingresso nell'orchestra di Ray McKinley, che volle dargli carta bianca per battere con lui i perigliosi sentieri dell'*advanced jazz*, che Sauter potè veramente impegnarsi a fondo. Gli arrangiamenti erano molto complessi e nei primi mesi l'orchestra fece fatica ad eseguirli, ma poi il successo venne e fu clamoroso. Per qualche tempo, l'orchestra di Ray McKinley fu annoverata fra le « grandi » del momento.

I solisti di McKinley non erano di primo piano, ma i buoni musicisti non mancavano: il chitarrista Mundell Lowe, per esempio, diede un buon saggio delle sue qualità in un singolare concerto per orchestra e chitarra: *Tumblebug*; il clarinettista Peanuts Hucko era un anziano e stimato *dixielander*, e il trombonista Vernon Friley aveva uno stile molto simile a quello di Bill Harris e poteva reggere sulle sue spalle intere esecuzioni, come *Borderline*, che Sauter scrisse tenendo presente il *Bijou* di Ralph Burns.

Particolarmente lodate, fra le opere di Sauter eseguite dall'orchestra di McKinley, furono ancora, oltre quelle su ricordate, due altre complesse composizioni: *Sand Storm* e soprattutto *Hangover Square* (tutte incise su dischi « Majestic »).

Anche Sauter, come Handy (ma con maggior senso della misura di lui), mirò probabilmente troppo in alto: le sue composizioni, per quanto nobilissime, non legarono a lungo l'attenzione del pubblico che cercava qualcosa di meno ambizioso, e che, forse, non trovò nell'orchestra di McKinley e nelle par-

titure di Sauter un'impronta veramente personale ed inconfondibile. E, dopo qualche tempo, l'orchestra dovette abbandonare i suoi ambizioni programmi, che furono ripresi senza molta convinzione e senza risultati nel 1949.

Il sentiero del jazz progressivo sembrava insomma troppo stretto e pericoloso. Ma la tentazione di avventurarvisi, sia pure per un momento, era grande, e non furono pochi coloro che vi mossero qualche passo. Come il poliedrico Bobby Sherwood (attore, direttore d'orchestra, trombettista, arrangiatore, chitarrista e cantante) che vi fece una fugace apparizione buttando là una *Sherwood forest* (disco « Capitol »), molto elaborata ma farraginosa e confusa.

L'unico che riuscì a percorrere fino in fondo quel sentiero, raccogliendo onori trionfali, fu Stan Kenton.

* * *

Kenton nacque a Wichita, nel Kansas, il 19 febbraio 1912. Figlio di un meccanico e di una insegnante di pianoforte, cominciò gli studi del piano da ragazzo, e si perfezionò sotto la guida dell'organista Frank Hirst. La sua carriera professionale ebbe inizio durante l'adolescenza, in California, in orchestre di terz'ordine; al 1934 risale una sua scrittura come pianista nell'orchestra di Everett Hoagland, nella quale militavano anche il tenorsassofonista Vido Musso e il baritonista Bob Gioga che sarebbero diventati poi due pilastri della sua orchestra.

Nel 1941 costituì finalmente una sua grande formazione da ballo per il Casinò di Balboa Beach in California. I musicisti di Kenton non erano molto noti, e nei primi anni nessuno parve fare gran caso all'orchestra, che pure, a partire dal novembre 1943, aveva inciso una serie di facce per la « Capitol » su arrangiamenti in gran parte del *leader* (*Eager beaver, Artistry in rhythm, Balboa bash* furono le più fortunate fra le incisioni del periodo 1943-44) che si staccavano senza dubbio, per la originalità della concezione orchestrale, dalla produzione corrente. Fu soltanto nel 1945 che l'orchestra si affermò con prepotenza cominciando ad ottenere quel successo che nel 1946 diverrà trionfale.

La formazione si era arricchita di numerosi elementi di valore: il già ricordato Vido Musso, il trombettista arrangiatore Ray Wetzel, l'altosassofonista Boots Mussulli erano stati dei buoni acquisti; Eddie Safranski, al contrabbasso, Shelly Manne, alla batteria, e il danese Kai Winding, al trombone, erano stati degli acquisti preziosissimi. Una graziosa cantante, dalla voce simpaticamente adenoidale, June Christy, si era conquistata rapidamente i favori del pubblico, ed alcuni brani indovinati, come *Southern Scandal, Painted Rhythm, Artistry Jumps* (quest'ultimo condotto sullo stesso tema di *Artistry in Rhythm*), arrangiati da Kenton, e *Intermission riff*, di Ray Wetzel, piacquero immensamente.

L'orchestra aveva una fisionomia inconfondibile: pur riallacciandosi alla concezione delle ultime formazioni swing (Glenn Miller fu certamente tenuto presente da Kenton, nel primo periodo di attività), la materia sonora appariva, nelle esecuzioni kentoniane, trattata con preziosità quasi scientifica. Impasti timbrici nuovi, ottenuti soprattutto con un accorto uso di una massiccia sezione di cinque tromboni, un gioco violento di contrasti fra le varie sezioni strumentali, l'enfasi titanistica di certe sortite, e più ancora il ricorso a effetti di eco, ottenuti artificialmente in sala di incisione, avevano impressionato il pubblico e i critici, che cominciavano a guardare a Kenton come a un profeta e a un

innovatore, e ne incoraggiavano gli esperimenti, che divennero audacissimi dopo l'entrata nell'orchestra di un giovane arrangiatore, nato in Sicilia, ma trasferitosi bambino in California: Pete Rugolo.

Rugolo, che era nato a Messina nel 1916, aveva una preparazione musicale di primissimo ordine: aveva studiato al Mills College di San Francisco sotto la guida di Darius Milhaud ed aveva fatto una dura gavetta in orchestrine minori nell'immediato anteguerra. Nel 1941-42 aveva fatto parlare di sè come arrangiatore nell'orchestra di Johnny Richards, che aveva lasciato per indossare l'uniforme.

Tornato alla vita civile, fu scritturato da Kenton che, nel 1946, potè finalmente realizzare con lui quegli ambiziosissimi programmi che già le sue prime opere avevano fatto presentire.

Pervaso da furore iconoclastico, deciso a riformare non soltanto il jazz, ma — secondo le sue stesse dichiarazioni — la musica moderna, Kenton si mise di grande impegno: inalberò la bandiera del « *progressive jazz* », concesse decine di interviste nelle quali le fanfaronate si mischiavano a considerazioni sensate, e cominciò a incidere una serie di dischi (nell'estate del 1946) che avrebbero dovuto sicuramente *épater le bourgeois*.

Il momento era propizio. Il *New Deal* degli arrangiatori bianchi (Handy, Sauter, Burns, Hefti, Finckel, Richards ecc.) aveva, come si è detto, sollevato l'entusiasmo della critica statunitense, che già sentiva vicino il giorno in cui la musica americana sarebbe stata inclusa con tutti gli onori negli austeri programmi dei Conservatori europei; ed anche i *beboppers* si stavano affermando grazie alle fortunate tournée dell'orchestra di Billy Eckstine e al successo della seconda grande formazione di Dizzy Gillespie, che proprio in quel periodo cominciava ad attirare finalmente l'attenzione del grosso pubblico allo *Spotlite* di New York.

Nessuno quindi avrebbe accolto con apprensione e diffidenza i più pretensiosi tentativi, nè avrebbe gridato allo scandalo di fronte alla presunzione di titoli come *Artistry in bass, Artistry in percussion, Opus in pastels* o addirittura *Concerto to end all concertos* (Il Concerto che pone fine a tutti i concerti), che contraddistinsero le incisioni più significative che Rugolo e Kenton (quest'ultimo, autore dei primi tre brani) registrarono in quei mesi.

Il successo di quei dischi fu tale (nonostante la mediocrità del *Concerto* e di altri pezzi come *Artistry in boogie, Artistry in bolero* o *Come back to Sorrento* incisi nello stesso periodo), che la formazione kentoniana vinse il referendum del 1946 del *Metronome,* piazzandosi seconda, dopo l'orchestra di Ellington, in quello del *Down Beat.*

All'inizio del 1947 non si parlava che di Stan Kenton, il quale si esibiva con la sua costosissima orchestra (pare che il suo foglio paga settimanale si aggirasse allora sui 5.000 dollari!) nelle maggiori sale da ballo americane, e incideva dischi a getto continuo. Tra questi meritano una menzione: *Capitol punishment* (la seconda parte di un lungo *Rhythm Inc.*), *Collaboration, Machito* (in onore del *leader* cubano che proprio allora mandava in solluchero i critici in vena di esotismo) e *Minor riff,* tutti arrangiati da Rugolo.

Il 16 aprile di quell'anno Kenton ritenne giunto il momento di fare una « uscita » teatrale: nel bel mezzo di una tournée inviò al suo manager un drammatico telegramma in cui si dichiarava « terribilmente ammalato » e conclu-

deva: « devo smettere stanotte ». Fu ordinato il rompete le righe ai membri dell'orchestra più popolare del mondo, e il profeta del progressismo musicale si ritirò in meditazione, tenendo col fiato sospeso i suoi ammiratori che si chiedevano, senza ricevere risposta, se avrebbero mai avuto un'altra orchestra Kenton.

L'ebbero, naturalmente, a qualche mese di distanza, nel settembre: ma con un personale leggermente modificato. Vido Musso e Kai Winding non tornarono e il loro posto fu preso da Bob Cooper e da Milt Bernhart, che già erano nell'orchestra, mentre l'altosassofonista George Weidler venne a colmare il vuoto lasciato da Boots Mussulli, assecondato da Art Pepper; il chitarrista brasiliano Laurindo Almeida e il suonatore di bongo Jack Costanzo furono assunti per aggiungere ancora un pizzico di quel profumo sudamericano che proprio allora — col successo delle orchestre di Noro Morales e di Machito — stava diventando di moda.

Kenton annuncia, con grande strombazzamento pubblicitario, l'inizio di una nuova era: il periodo degli « artistry » è finito, comincia quello del « jazz progressivo », in cui secondo le programmatiche parole dello stesso Kenton: « melodie e suoni sono elaborati scientificamente; ogni composizione è pensata e valutata alla stessa stregua di un'invenzione industriale... »

(Quello dell'elaborazione scientifica della musica, del *mathematical approach* al mondo dei suoni, è il chiodo fisso di Stan Kenton; il suo slogan e la sua bandiera).

Dalle parole ai fatti: Rugolo viene messo subito al lavoro e la nuova orchestra viene portata negli studi d'incisione della « Capitol ». Vedono così la luce opere piene di pretese, che si scostano decisamente dal linguaggio jazzistico e che aspirano ad una dignità concertistica, ricercata attraverso uno sforzo evidentissimo.

Dal settembre '47 al dicembre dello stesso anno, le incisioni si susseguono a getto continuo: *Elegy for alto, Fugue for rhythm section, Cuban Carnival, This is my theme, Lonely woman, Lament for guitar* e *Impressionism* (tutti arrangiati da Rugolo) vedono la luce simultaneamente in un album di dischi edito dalla « Capitol » col titolo « *Progressive jazz* » e che reca una presentazione contenente dinamitarde affermazioni programmatiche di Kenton; e i critici rimangono molto perplessi.

Jazz, non jazz? ci si domanda. Lo sperimentalismo di Kenton è spinto fino alla bizzarria: pezzi di sapore nettamente impressionistico (*Lonely woman, This is my theme,* cantati dalla Christy) vengono presentati accanto a complicati studi per sezione ritmica (*Fugue for rhythm section*), in arrangiamenti vistosissimi e talvolta incongruenti (come in *Monotony*) mentre le trombe urlano su registri acutissimi in contrasto coi bassi cavernosi dei tromboni.

Le altre incisioni dello stesso periodo sono concepite con criteri di altrettanto ambizioso sperimentalismo: *Chorale for brass piano and bongo, Interlude, Peanut vendor, Abstraction* (tutti di Rugolo) rivelano una sola preoccupazione: impressionare, far colpo sul pubblico, convincerlo che il jazz ha ormai conquistato il diritto di varcare le soglie dei Conservatori e che per raggiungere questo nobile scopo è legittimo l'abbandono di tutte, o quasi tutte, le caratteristiche del linguaggio jazzistico (ciò che è per lo meno contraddittorio).

L'influenza dell'ormai trionfante bebop fu tuttavia salutare ad alcune ope-

Baby Dodds

Chick Webb

Gene Krupa

Miff Mole

Bennie Morton

J. C. Higginbotham

re di quel periodo: come *How high the moon*, arrangiato con meno presunzione ma con più precisa coscienza dei limiti del jazz dall'ex arrangiatore di Woody Herman, Neal Hefti.

Alla fine del 1948, nuovo choc per le legioni degli ammiratori di Kenton: l'orchestra si scioglie improvvisamente, a causa delle precarie condizioni del mercato jazzistico statunitense, e il suo *leader* dichiara solennemente di avere abbandonato definitivamente la musica. È amareggiato e, ai giornalisti stupefatti, assicura di essersi scoperto una spiccata vocazione per la medicina, e più precisamente per la psichiatria, alla quale intende ormai dedicarsi.

Ma della medicina non se ne fa nulla; ed esattamente un anno dopo il suo sensazionale ritiro Kenton forma una terza orchestra con propositi decisamente rivoluzionari. L'etichetta della nuova formazione, che allinea ben 40 elementi, e che dovrà dare in pochi mesi 89 concerti nei maggiori teatri degli Stati Uniti, è assai significativa: « *Innovations in modern music* » è al tempo stesso il programma e lo slogan dell'orchestra.

Al direttore del *Metronome* che lo intervista poco prima del debutto, fissato per il 9 febbraio 1950 a Seattle, Kenton non esita a dichiarare che la sua orchestra batterà ogni altra formazione esistente e che l'era del jazz, come lo si è conosciuto per 40 anni, è finita. Con un redattore del *Downbeat* si dimostra ancora più loquace ed esprime la sicurezza che la musica del futuro (concepita secondo i canoni kentoniani) « potrà fare apparire Strawinski e tutti quei ragazzi (sic!) tremendamente sfuocati (*weak*) ».

L'orchestra che prese parte alla campagna delle *Innovations 1950* era sensibilmente diversa da quelle precedenti. Completata da una massiccia sezione d'archi (violini, viole e violoncelli), essa allineava, oltre a molti fra i migliori solisti dell'orchestra del 1948, alcuni nuovi strumentisti di classe, come il trombettista e arrangiatore Shorty Rogers, e Maynard Ferguson, un altro trombettista che si sarebbe affermato nel giro di pochi mesi come uno dei più ferrati specialisti dello strumento per la strabiliante padronanza del registro sopracuto. Ma Eddie Safranski, che si era conquistato un'eccezionale reputazione come contrabbassista, mancò all'appello, essendo stato assunto nel personale di una radiotrasmittente newyorkese, la N.B.C. (con la cui orchestra suonò anche sotto la direzione di Toscanini), mentre Pete Rugolo aveva optato per un impiego stabile come direttore artistico presso la casa « Capitol », pur continuando a fornire alcuni arrangiamenti a Kenton. Questi dovette quindi ricorrere ai servigi di numerosi arrangiatori, delle più disparate tendenze: da Johnny Richards a Chico O' Farrill (l'ex arrangiatore del cubano Machito), da Bob Graettinger a Neal Hefti, da Shorty Rogers a Bill Russo.

Questo avvicendarsi di arrangiatori fece sì che la produzione della nuova orchestra fosse stilisticamente meno unitaria della precedente. Pezzi nettamente sinfonici come *Mirage* o *Conflict* (di Rugolo) si alternavano a brani più tipicamente jazzistici e beboppizzanti (come gli eccellenti *Jolly Rogers* e *Round Robin* di Shorty Rogers o *Blues in riff* di Rugolo) eseguiti però da una formazione ridotta, mentre accanto ad altre composizioni sperimentali (v. *The house of strings* di Graettinger, un esperimento nel campo dell'atonalismo, o *Halls of brass* di Bill Russo) si notano esecuzioni nettamente ispirate alla prima maniera kentoniana e persino alle opere più infelici del passato, come le mediocrissime interpretazioni di un tema dei Pagliacci di Leoncavallo o di *Santa Lucia*,

in cui il sassofono tenore di Vido Musso dimostrò di non essersi pentito del suo *Come back to Sorrento.*

Grande importanza venne infine data, in una fortunata serie di dischi, ai migliori solisti del complesso: al trombonista Milt Bernhart fu dedicato un bel brano, *Solitaire,* di Bill Russo; e Shelly Manne, Art Pepper, Maynard Ferguson e June Christy si esibirono a lungo e nelle migliori condizioni in quattro incisioni portanti per titolo i loro stessi nomi.

La tournée delle « *Innovations 1950* » ebbe successo; culminò con un concertone al Carnegie Hall nell'aprile del 1950 e fu ripetuta l'anno successivo. Al termine di quest'ultima tournée la orchestra ridusse il proprio personale fino a riassumere le dimensioni consuete per esibirsi ancora una volta nei locali da ballo.

Nessuna orchestra nella storia del jazz è stata discussa quanto quella di Stan Kenton, il cui *leader* è stato definito, a seconda dei punti di vista, come un genio o come un volgare ciarlatano. Idolatrato dai musicisti e da molti fra gli appassionati del jazz, Kenton è stato ed è, proprio a causa della sua smisurata ambizione, volta a volta deriso o divinizzato.

Un giudizio complessivo della sua opera comunque è praticamente impossibile, tanto essa è ineguale, per intenzioni e per pregio. Accanto ad una produzione jazzistica, che è certo la più accettabile (*Jolly Rogers, Jump for Joe, Round Robin, Intermission riff, Solitaire,* Capitol *punishment, Art Pepper* sono indubbiamente dei brani felici), Kenton ha dato una congerie di opere ibride e magniloquenti che non reggono certo il confronto con i capolavori della musica contemporanea europea — confronto che esse, dato il loro carattere e l'impegno con cui sono condotte, legittimano ed anzi ricercano.

D'altro canto, la perizia artigiana di Kenton e dei suoi collaboratori non può essere misconosciuta: quasi tutte le esecuzioni dell'orchestra sono condotte con una perfezione tecnica assolutamente eccezionale. Troppo spesso però questa perfezione formale è fine a se stessa: e la trovata musicale si risolve in un puro fatto acustico, ottenuto con matematico rigore ed esaltato con accorgimenti meccanici in sede di incisione.

Raramente Kenton conserva il senso della misura: il tuo titanismo — troppo sovente ingenuo — lo porta fatalmente alla ricerca dell'effettaccio, all'urlo del « mangiafuoco », alla dissonanza impressionante od inutilmente preziosa.

Sia Kenton che gli altri arrangiatori bianchi di cui abbiamo illustrato l'opera in questo capitolo sono rimasti ai margini dell'autentico jazz, che ha seguito un suo autonomo processo evolutivo senza tener conto di loro e delle loro esperienze.

In realtà, nel campo del jazz cosiddetto progressivo (e che meglio sarebbe chiamare — se il termine non fosse stato usato a sproposito per Paul Whiteman e per Gershwin — sinfonico) ha ottenuto risultati artisticamente ben più validi Duke Ellington, che, con la sua splendida suite *Tattooed bride* (incisa nel 1950), ha dimostrato come il linguaggio jazzistico possa conciliarsi perfettamente con le composizioni di largo respiro, di impegno nettamente concertistico, attingendo una delle massime vette che la musica jazz abbia mai raggiunto.

CAPITOLO IV

La nascita del Bop

Vi è ben poco, nelle forme di jazz moderno di cui ci siamo occupati fin qui, che non possa desumersi agevolmente, attraverso un logico e graduale processo evolutivo, dalle precedenti espressioni jazzistiche.

Hampton aveva fatto leva, in definitiva, sulla trascinante dinamica del vecchio boogie-woogie; i plateali sassofonisti di cui Illinois Jacquet era stato il capostipite non avevano fatto altro che esasperare e contorcere, involgarendole, le formule che Coleman Hawkins aveva insegnato al mondo intero, ed anche gli arrangiatori dell'orchestra di Herman del 1945 si erano rifatti, sia pure con maggiore spregiudicatezza, alle esperienze dell'ultimo Swing. Quanto a King Cole, il suo stile constituisce un logico corollario al garbato pianismo di Teddy Wilson e non fu certamente più originale di quanto lo è, tanto per fare un esempio illustre, lo stile di Art Tatum.

Soltanto alcune fra le esperienze degli arrangiatori bianchi che abbiamo ricordato nel precedente capitolo si staccano decisamente dalla tradizione, ma quando questo è accaduto, assieme alla tradizione jazzistica, è stato abbandonato lo stesso linguaggio del jazz. Era stata insomma un'altra tradizione, quella della musica sinfonica europea (non va dimenticato che tutti gli arrangiatori che abbiamo ricordato hanno una solidissima preparazione classica), era stata l'ambizione ad ispirarne i tentativi, che del resto non hanno avuto alcuna ripercussione sulla viva corrente dell'evoluzione jazzistica.

In altre parole: la novità della musica di Handy, di Sauter, di Rugolo, di Kenton e dello stesso Burns di *Lady McGowan's dream* consiste nella fusione (o confusione), peraltro raramente riuscita, di moduli jazzistici e di forme e modi peculiari al sinfonismo europeo. Le loro opere furono quasi sempre degli ibridi; quando non lo erano, si riallacciavano al jazz della tradizione swing (come nel primo Kenton) o al bop (come in alcune fra le prime incisioni di Raeburn o in talune opere di Kenton).

Altrettanto non si può dire al riguardo dei musicisti bop, che rinnovarono ab imis il linguaggio jazzistico senza ricorrere a prestiti da altre forme musicali e senza obbedire a programmatici manifesti riformisti, anche se, a guardar bene, il bebop rappresentò il più grande sforzo dei musicisti negri di creare una musica che, per complessità armonica e ritmica, potesse competere, su tutt'altro piano beninteso, con la grande musica dei bianchi.

Non vi è nulla nella storia della musica jazz che non possa spiegarsi, in termini psicanalitici, come il prodotto di un complesso d'inferiorità. E neppure il bebop, nonostante le infinite inesattezze che sono state scritte e dette in proposito, sfugge a questa eziologia. I musicisti bebop non erano dei fanatici presuntuosi, o, peggio, come molti hanno voluto, dei drogati o degli schizofrenici. Erano dei musicisti che sentirono giunto il momento di liberare la musica jazz dal pesante fardello delle tradizioni e degli schemi obbligati per innalzarla ben al di sopra di un semplice fenomeno folkloristico, o, peggio, come era stato nella *Swing era,* di una forma di spettacolo.

Il jazz tradizionale era semplice, comunicativo e riusciva gradito e comprensibile a un larghissimo pubblico: il musicista bebop evitò deliberatamente la

popolarità e inventò una musica volutamente ostica, una musica per iniziati che gli *squares* (come in gergo si chiamano i profani di jazz) non avrebbero potuto nemmeno sfiorare. I negri erano stanchi di essere i giullari dei bianchi, erano stanchi di fare i buffoni sui palcoscenici e sui podi orchestrali per sollazzare della gente che in cuor loro disprezzavano: erano stanchi di essere schiavi degli *squares* che si permettevano di assillarli con le loro richieste per compiacere le loro ingioiellate compagne, e vollero creare una musica che non ammettesse equivoci. Il bebop non fu fatto per il pubblico: era musica per musicisti. Fu anzi il più grande dispetto che i negri abbiano fatto al pubblico pagante dei bianchi.

Il pubblico voleva melodie orecchiabili, gradevoli, sospiranti? Il musicista bebop creò melodie intricatissime, spesso deliberatamente sgradevoli, quasi mai orecchiabili. Il pubblico voleva ballare, ignorando così nel ballo lo sforzo dei musicisti, accontentandosi di un ritmo regolare e liscio? Il musicista bebop complicò il ritmo, spostò gli accenti, accelerò i tempi fino a farli diventare frenetici: insomma impedì al pubblico di ballare. La loro musica non era fatta per ballare: era fatta per essere ascoltata, e non certo dagli *squares*, che non avevano mai capito nulla.

E perchè non esistessero equivoci sulle loro intenzioni, i *beboppers* si passarono una parola d'ordine: bisognava finirla coi ruffiani sorrisi al pubblico. Come la grande musica dei bianchi, la loro doveva essere una musica seria e non c'era alcuna ragione perchè la si suonasse ridendo come tanti musicisti di jazz avevano fatto per decenni. Questa regola fu rigorosamente osservata per alcuni anni: e le impassibili ed arcigne mutrie dei *beboppers* divennero proverbiali.

Analogo significato, ma con in più una punta di bonario dileggio, ebbe l'adozione quasi universale da parte dei *beboppers* di grandi occhiali cerchiati di tartaruga e molto spesso affumicati. Quegli occhialoni servivano egregiamente al caso loro, perchè permisero ai *beboppers* di assumere un'aria professorale, coerente con l'ermetismo della loro musica, che sanzionava definitivamente il loro distacco dal pubblico.

Un gergo pittoresco e inedito, comprensibile soltanto ai musicisti, completò il loro deliberato isolamento. Soltanto la persona *hip* (che è il contrario dello *square*) è ammessa alla comprensione della loro musica e dei loro discorsi; gli altri non ne erano degni, erano *squares*, testoni, spazzatura.

E perchè i bianchi non credessero di poterli ancora una volta schiacciare col peso della loro cultura, cominciarono a infiorare i loro discorsi pubblici coi nomi dei grandi compositori bianchi contemporanei. Strawinski era la citazione d'obbligo sulla bocca di tutti i *beboppers*, che non di rado arrischiavano qualche giudizio pieno di benevolenza sulla musica dodecafonica, su Berg e soprattutto su Schoenberg.

Furono soprattutto queste citazioni che portarono fuori strada moltissimi osservatori della scena jazzistica, che subito cominciarono a parlare e a scrivere di un'assolutamente inesistente influenza diretta della grande musica europea di oggi sui *beboppers*. Molti hanno persino scritto che il bebop sarebbe nientemeno che musica dodecafonica! Tutti hanno poi fantasticato sulla cultura musicale dei *beboppers*, che, per quanto indubbiamente superiore a quella dei

primi musicisti di jazz (quasi tutti autodidatti e musicalmente analfabeti), raramente va più in là dello studio regolare di uno strumento.

No: il bebop non è un fatto di cultura, non è il prodotto di una imitazione. È musica genuina e schietta, e, ciò che più conta, intrinsecamente e tipicamente negra. È diversissimo dal jazz tradizionale perchè le condizioni ambientali che ne hanno costituito lo sfondo sono diversissime da quelle che determinarono la nascita, le forme e gli sviluppi del primo jazz.

Lo *spiritual* era un canto di speranza del negro segregato e schiavo, il blues, assai spesso, fu un canto di sconforto dello schiavo liberato che aveva trovato illusoria la libertà elargitagli da Lincoln; ma il negro che ha vissuto nella grande città, a stretto contatto coi bianchi, sente e pensa — e canta — diversamente. Egli, soprattutto, ha imparato che l'altissima barriera che Jim Crow ha posto fra lui e il mondo dei bianchi non cadrà da sola al suono delle bibliche trombe di Gerico.

Ebbene: lo si voglia o no, il bop permise ai musicisti negri di conseguire una grande vittoria sui musicisti bianchi, che per la prima volta si sentirono battuti sul loro stesso terreno.

Si badi: i musicisti bianchi avevano sempre ammirato i grandi strumentisti negri, ai quali si erano tutti, chi più chi meno, ispirati; ma il loro interesse non giungeva se non in rari casi (Ellington è uno di questi) al fatto musicale puro: si fermava, quasi sempre, allo stile solistico individuale. Ciò che premeva ai musicisti negri era una diversa ammirazione: a loro interessava far colpo con una nuova musica, bizzarra e complicata, come complicata era la musica dei bianchi.

Non si deve tuttavia credere che il bop sia stato creato ex novo, dal nulla. Benchè la sua originalità sia fuori discussione, esso rappresenta pur sempre uno stadio evolutivo della musica jazz, ed ha quindi molteplici e profonde radici nella penultima storia del jazz.

Rintracciare uno per uno i precedenti del nuovo stile non è difficile, infatti. Il trombettista Dizzy Gillespie, caposcuola di tutti i trombettisti della nuova generazione, si riallacciò con ogni evidenza allo stile solistico di Roy Eldridge, li quale a sua volta aveva condotto innanzi le eterodosse esperienze di Henry Allen, Frank Newton e Charlie Shavers. Quanto a Charlie Parker, il suo padre spirituale fu Lester Young, il cui fraseggio pacato, sommesso, introvertito (*cool*, come si dirà poi) si contrapponeva alla opulenta, irruente, vibrata voce del sassofono di Hawkins. Anche la concezione ritmica dei *beboppers*, che pur costituì, per concorde ammissione, l'apporto più originale di quei musicisti, non è senza precedenti. I pianisti ebbero certamente presente il rapido, instabile periodare di Wilson e di Tatum e l'economia dei mezzi espressivi di Count Basie, mentre lo stile di alcuni fra i batteristi più evoluti (Jo Jones, soprattutto) costituì il presupposto da cui mossero i riformatori del bebop: Kenny Clarke e Max Roach.

La scintillante concezione melodica e il peculiare gusto ritmico del chitarrista Charlie Christian, e le innovazioni armoniche dello scomparso contrabbassista di Duke Ellington, Jimmy Blanton, costituirono gli altri punti di partenza dei *beboppers*.

Più misterioso è invece il processo attraverso cui si compirono l'ulteriore

elaborazione e la sintesi di tutti questi elementi fino alla creazione di un nuovo e diverso genere di jazz, anche se è noto il nome di musicisti che ne furono gli artefici e persino il luogo in cui essi cominciarono a riunirsi negli anni 1941-42. È certo ad ogni modo che si trattò di una gestazione assai più lenta e complessa di quanto le più semplicistiche cronache jazzistiche vogliano far ritenere.

* * *

Non si può cominciare la storia del bebop senza prendere le mosse da un piccolo locale ricavato da una sala dell'Hotel Cecil, nella 118ª Strada di Harlem, di cui era proprietario Henry Minton, un ex sassofonista, e manager Teddy Hill, ex direttore di una popolare orchestra swing. Il locale, noto come *Minton's Playhouse*, divenne, nei primi anni di guerra, il classico luogo di convegno per molti musicisti negri, che amavano riunirsi, dopo le ore di lavoro, per suonare in jam session fra loro.

I più assidui erano Charlie Christian (che però morì ben presto, nel 1942), il batterista Kenny Clarke, i pianisti Thelonius Monk e Bud Powell, il trombettista Joe Guy, e, più avanti, Charlie Parker e Dizzy Gillespie.

Ognuno di questi musicisti, allora quasi del tutto sconosciuti (salvo, beninteso, Charlie Christian), ed altri ancora, come un giovane pianista di Cleveland, Tadd Dameron (che diverrà poi uno dei più brillanti arrangiatori bop), contribuirono in misura più o meno rilevante alla costruzione di una nuova sintassi, ognuno sottoponendo agli altri il frutto delle proprie esperienze personali. Essi infatti lavoravano nelle più disparate orchestre, e soltanto nel 1943 molti di essi si trovarono, uno vicino all'altro, per un breve periodo nella grande orchestra di Earl Hines.

Se l'orchestra di Hines fu il primo punto di raccordo di molti dei futuri *beboppers*, non fu però la prima orchestra bebop (1). Questa qualifica spetta di diritto, anche se la parola bebop non era ancora usata per definire il nuovo stile, a un complessino formato all'inizio del 1944, per un ingaggio all'*Onyx Club* nella 52ª Strada di New York, e diretto da Dizzy Gillespie e Oscar Pettiford, un contrabbassista, questo, che si era distinto nell'orchestra di Charlie Barnet e che era diventato uno degli habitués del *Minton's*. Di quel complessino facevano anche parte il tenorsassofonista Don Byas, il pianista bianco George Wallington e un ventenne batterista di Brooklyn, Max Roach, che si sarebbe affermato nel giro di pochi anni come il più dotato batterista della giovane generazione.

Il quintetto attirò subito l'attenzione dei musicisti, che rimanevano impressionati dall'originalità del suo stile e dalla bizzarra dinamica di alcuni pezzi del repertorio. Proprio allora videro la luce alcuni temi che sarebbero diventati classici del bop: come un pezzo per contrabbasso creato da Pettiford, il cui

(1) Benchè l'orchestra di Earl Hines del 1943, in cui militavano tra gli altri Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Little Benny Harris e Benny Green, non potè lasciare alcun documento discografico a causa del « *recording ban* » che impedì ogni incisione negli anni 1942-43, è sicuro che essa suonava anche in quel periodo jazz di concezione tradizionale. Lo stesso Hines, in una conversazione privata con l'autore di questo scritto, dovette riconoscere di non essersi assolutamente accorto che alcuni dei componenti la sua orchestra stessero riformando il linguaggio jazzistico o avessero comunque una concezione diversa da quella universalmente seguita. (*N.d.A.*).

titolo, *Bass face*, verrà poi mutato in *One Bass Hit*, come un veloce tema a *riff* in cui Dizzy ripeteva comicamente le parole « *Salt peanuts, salt peanuts* » (= noccioline salate), o come un velocissimo pezzo che prese il bizzarro titolo di *Bebop*, perchè la sua frase principale, a chi la volesse ripetere senza pretese, canticchiando, suggeriva proprio, per la sua particolare accentazione, quel bisillabo.

Tra i musicisti che venivano ad ascoltare il rivoluzionario complessino all'*Onyx Club* durante i suoi fortunati tre mesi di vita era Coleman Hawkins, che lavorava a pochi passi di distanza, al *Kelly's Stables*, e che già aveva avuto Gillespie alle sue dipendenze l'anno precedente, subito dopo lo scioglimento dell'orchestra di Earl Hines. Hawkins si era innamorato del nuovo stile a tal segno che, quando fu invitato dalla nuova casa di dischi « Apollo » a costituire un complessino per incidere una serie di facce per la seduta inaugurale della Casa, nel febbraio del 1944, si rivolse al quintetto dell'*Onyx*, di cui sostituì soltanto il pianista (con Clyde Hart) e che rinforzò con l'aggiunta di altri elementi, fra cui i sassofonisti Leo Parker e Budd Johnson.

Racconta Leonard Feather, nella sua brillante monografia *Inside Bebop*, che quelle incisioni furono laboriosissime. Alcuni musicisti trovavano un'enorme difficoltà nell'eseguire alcuni passaggi per essi assolutamente inconsueti: e ci vollero due lunghe sedute per varare sei facce. Tre di esse erano nettamente ispirate alla nuova sintassi: due pezzi di Budd Johnson, *Ba dee dah* e *Disorder at the Border*, ed uno di Dizzy, che fu intitolato *Woody'n you* (in onore di Herman) e che sarà rifatto anni dopo, dalla formazione gillespiana, col titolo di *Algo bueno*.

Il complesso di Gillespie e Pettiford, dopo tre mesi, si scisse in due: Pettiford rimase all'*Onyx* (e assunse Joe Guy in luogo di Dizzy, Harold West alla batteria e qualche altro) e Gillespie si portò con sè Max Roach e Budd Johnson allo *Yacht Club*.

Entrambi i complessi suonavano bop, che proprio in quel periodo definì ulteriormente le proprie caratteristiche: una innovazione notevole fu rappresentata dagli unisoni di tromba e sassofono che Budd Johnson introdusse come piatto d'obbligo nei brani eseguiti dalla formazione gillespiana e che sarebbero diventati un tipico mezzo espressivo dei *boppers*.

Due complessini sulla 52ª Strada non erano gran cosa: ci voleva ben altro perchè quella strana musica che proprio allora cominciava ad essere indicata nell'ambiente dei musicisti come « *that rebop stuff* » giungesse alle orecchie del grande pubblico. Bisognava costituire una grande orchestra e portarla in giro per gli Stati Uniti, e per far questo ci voleva molto coraggio e molta fiducia nel nuovo linguaggio jazzistico.

L'impresario Billy Shaw e il cantante Billy Eckstine ebbero questo coraggio e questa fiducia, e non ebbero motivo di pentirsene.

Eckstine era stato il cantante, fin dal 1939, della grande formazione di Earl Hines. Il pubblico l'aveva subito notato, tanto che, nel '43, la sua voce costituiva la maggiore attrattiva dell'orchestra. Quando Eckstine lasciò Hines, allettato dalle vantaggiosissime offerte di altri impresari, l'orchestra diretta dal grande pianista negro perdette ogni richiamo sul pubblico e più tardi si sfasciò.

Ma Eckstine non dimenticò i musicisti che aveva conosciuto in quell'orche-

stra, e dei quali aveva seguito con vivo interesse le imprese nella 52ª Strada, e tanto fece che persuase il suo manager, Billy Shaw, ad aiutarlo a costituire la prima grossa formazione bebop della storia del jazz ed a chiamare Gillespie a farne parte come trombettista e direttore musicale.

Il 9 giugno 1944 l'orchestra debuttò a Baltimora e cominciò a girare l'America con grande successo. E, anche se il pubblico andava ad ascoltarla soprattutto per la bella voce tenorile del *leader,* che cominciò ad affermarsi come il più popolare cantante d'America, il successo dell'orchestra fece sì che per un larghissimo settore del pubblico i « nuovi suoni » creati dal *beboppers* divenissero familiari.

Nell'orchestra di Eckstine, che si sciolse nel febbraio del 1947, militarono quasi tutti i maggiori esponenti del nuovo jazz: Gillespie, Parker, i trombettisti Fats Navarro e Miles Davis, i tenorsassofonisti Wardell Gray, Dexter Gordon, Lucky Thompson e Budd Johnson, il bassista Tommy Potter, il batterista Art Blakey, mentre Tadd Dameron e Jerry Valentine scrivevano gli arrangiamenti.

Autentico vivaio di nuove stelle, l'orchestra di Eckstine fu universalmente lodata: essa tuttavia non lasciò che poche incisioni (pubblicate in America sotto etichetta « De Luxe » e in Italia dalla « Music »), che, essendo state realizzate mentre l'orchestra era ancora in fase di organizzazione, non danno un'idea precisa del suo valore.

Dopo le prime esibizioni di questa formazione il ghiaccio poteva dirsi ormai rotto: i musicisti presero coraggio e i complessini bop si moltiplicarono, nel 1945, nei localini della 52ª Strada di New York.

Gillespie lasciò l'orchestra di Eckstine nelle mani di Budd Johnson, che ne assunse la direzione artistica, e più tardi ricevette l'incarico da Billy Shaw di costituire una prima grossa formazione; i dischi bebop cominciarono a invadere il mercato americano; e persino alcuni musicisti bianchi dovettero prendere atto del nuovo stile, come già si è avuto occasione di ricordare.

Boyd Raeburn sorprese pubblico e critici debuttando all'Hotel Lincoln di New York con un'orchestra bebop di cui facevano parte numerosi solisti negri di valore (gli esperimenti sinfonistici di Handy vennero poi); Woody Herman, allora al culmine della popolarità, adottò, sia pure con prudenza, alcuni tipici moduli bop anche in dischi a grande tiratura (ne è un esempio l'unisono di cinque trombe in *Caldonia*), mentre il tenorsassofonista Georgie Auld, che si era distinto qualche anno prima nel sestetto di Benny Goodman e in altre grandi orchestre swing (era stato a lungo con Artie Shaw), costituì una grande formazione ed incise una brillantissima serie di dischi con alcuni dei migliori musicisti bianchi e negri della nuova generazione, rivolgendosi a Tadd Dameron e a Turk van Lake per gli arrangiamenti.

Ma i tempi non erano ancora maturi per le grandi orchestre bop. La prima grande formazione di Dizzy era naufragata alla fine del 1945 dopo una breve e difficile esistenza, ed anche Auld, nell'estate del 1946, dovette rinunciare alla battaglia. Del suo periodo migliore restano tuttavia probanti documenti discografici, come *Georgie Porgie* (con Dizzy, Erroll Garner, Chubby Jackson e altri), *Co-pilot* (ancora con Dizzy) e *Mo-Mo,* un brillante arrangiamento di Neal Hefti.

L'estate del 1946 vide ancora Gillespie alla testa di una seconda grossa formazione, assai migliore della precedente, e con essa la grande affermazione del bebop.

I nomi dei *beboppers* erano ormai sulla bocca di tutti. Dizzy Gillespie era reputato la più grande rivelazione del dopoguerra, e Charlie Parker, che nell'anno precedente aveva inciso vari dischi con Dizzy per la casa « Guild » (v. *Groovin high, Shaw' nuff, Salt Peanuts, Hot House, Blue'n boogie* ecc.) e altri con Sarah Vaughan, con Red Norvo ed anche sotto suo nome (*Billie's bounce, Koko, Now is the time* e *Thriving on a riff*), e che si era fatto notare assieme a Gillespie durante un ingaggio al *Three Deuces* di New York e al *Billy Berg's* di Hollywood, veniva considerato, da qualche critico dall'orecchio fine, come il più geniale musicista comparso sulla scena jazzistica dopo i grandi giorni di Chicago.

CAPITOLO V

Il Bop e i Boppers

A questo punto ci sembra opportuno soffermarci sulle figure di Dizzy Gillespie e di Charlie Parker, non soltanto perchè si tratta dei due maggiori esponenti del bebop, ma perchè il loro stile strumentale ha influenzato quasi tutti i musicisti dell'ultima generazione determinando, in misura preponderante, la stessa fisionomia del jazz più moderno.

John Birks Gillespie, detto « Dizzy » per il suo carattere vivace e bizzarro, è nato a Cheraw, nella Carolina del Sud, il 21 ottobre 1917, ultimo di nove fratelli. Suo padre era muratore, ma era anche un buon musicista dilettante, ciò che permise al piccolo John di prendere confidenza con gli strumenti musicali fin dall'infanzia. Nella Carolina, Dizzy frequentò una scuola industriale, il Laurinburg Institute, che dovette però abbandonare ben presto, quando la sua famiglia si trasferì a Filadelfia.

Al 1935 risale il suo debutto professionale, come trombettista, nell'orchestra di Frank Fairfax. Chiamato poi a New York per entrare a far parte del complesso di Lucky Millinder, fu assunto invece da Teddy Hill, che allora dirigeva una popolare orchestra e che era rimasto senza il suo primo trombettista: Roy Eldridge.

Con l'orchestra di Hill, Dizzy fece nel 1937 una tournée in Europa, che toccò la Francia e l'Inghilterra, ma non si affermò decisamente. I colleghi lo giudicavano un cervello balzano e ne tolleravano a malapena le continue bizzarrie: ma Teddy Hill lo aveva preso a ben volere e lo tenne con sè fino allo scioglimento dell'orchestra, che avvenne nel 1939.

Passato nella grande formazione di Cab Calloway, Dizzy vi rimase fino al settembre del 1941, e cioè fino al giorno in cui un suo atto di indisciplina mandò su tutte le furie Calloway, che lo investì con male parole e lo costrinse a cercare lavoro altrove. Cominciò così per lui un lungo periodo di vagabondaggio da un'orchestra all'altra: fu con Ella Fitzgerald nell'orchestra che essa aveva ereditato dal defunto Chick Webb, poi con Benny Carter, con Charlie Barnet, con Pete Brown, con Lucky Millinder e infine, nel 1943, con Earl Hines.

Già si è detto dei primi complessini in cui Dizzy militò dopo la sua uscita dall'orchestra di Hines, e del suo ingaggio come direttore musicale in quella di Billy Eckstine. Si è anche accennato alla prima grande formazione da lui diretta nel 1945 e il cui insuccesso lo dissuase per qualche tempo dalle avventure troppo impegnative.

La fortuna parve per qualche tempo voltargli le spalle. Un suo complessino, comprendente Charlie Parker (alto), Lucky Thompson (ten.), Al Haig (piano), Milton Jackson (vib.), Ray Brown (c. basso), Stan Levey (batt.), suonò per qualche tempo in un locale elegante di Hollywood, il *Billy Berg's*, ma non piacque, ed una serie di incisioni molto impegnative, da lui registrate con un'orchestra d'archi, per la « Paramount », sotto la direzione di Johnny Richards, non potè vedere la luce perchè gli editori della musica di Jerome Kern, a cui le incisioni erano dedicate, non ne permisero la pubblicazione.

Il soggiorno californiano di Dizzy si sarebbe chiuso quindi con un bilancio nettamente fallimentare, se un giovane entusiasta del bop, Ross Russell, non

avesse fondato una nuova casa di dischi, la « Dial », e non avesse chiamato Gillespie per una prima fortunata serie di incisioni, nel febbraio del 1946. I dischi incisi allora (ricordiamo fra gli altri: *Diggin' for Diz* — una parafrasi di *Lover* — *Round about midnight* e *Confirmation*, pubblicati in Italia sotto etichetta « Celson ») resteranno fra i più felici documenti del primo bop.

Ma il grande successo di Dizzy Gillespie cominciò verso la metà del 1946, con la costituzione di una seconda grande formazione che si fece apprezzare allo *Spotlite* di New York e che incise i primi fortunati dischi per la « Musicraft ».

La prima seduta d'incisione per quella casa vide nascere opere rimaste celebri, anche perchè rappresentano i primi convincenti esempi discografici di bop eseguito da una grande formazione. Meritano di essere ricordate, tra le altre (per essere pubblicate in Italia su etichetta « Parlophon »): *Things to come*, *One bass hit n. 2* e *Ray's idea*, arrangiate tutte da Walter Fuller.

La concreta dimostrazione del successo di Dizzy la si ebbe nel gennaio del 1947, allorchè furono pubblicati i risultati del referendum della rivista *Metronome*, i cui lettori lo giudicarono il miglior trombettista dell'anno.

Dopo di allora Dizzy passò di successo in successo. Il 29 settembre 1947 il Carnegie Hall ospitò la sua orchestra, assieme alla cantante Ella Fitzgerald, per il primo grande concerto di musica bebop, tenutosi sotto gli auspici del critico Leonard Feather, e nel febbraio 1948 l'orchestra fece una breve tournée europea, che iniziò in Svezia e terminò a Parigi, con tre trionfali concerti alla Salle Pleyel.

L'orchestra era eccellente: senza dubbio una delle più significative della storia del jazz. Allineava solisti di primo ordine, come il tenorsassofonista James Moody, il batterista Kenny Clarke, i bassisti Ray Brown e Al McKibbon, e il già ricordato Milton Jackson, al vibrafono, e si servì dei più valenti arrangiatori negri: John Lewis, il pianista, scrisse una ambiziosa *Toccata for trumpet and orchestra*, per la première al Carnegie Hall, Tadd Dameron arrangiò *Our delight*, Walter Fuller, *Ool-Ya-Koo*, *Manteca* e una *Swedish suite* in onore degli ospiti svedesi per la tournée del 1948; e George Russell scrisse una suite afro-cubana in due parti, *Cubano be-Cubano bop*, che rimarrà il più celebre esempio di quella curiosa contaminazione tra ritmi cubani e bebop, della quale Gillespie fu l'alfiere e il cui prodotto assumerà il nome di Afro-Cuban-Bop.

I trionfi di Gillespie tuttavia non durarono a lungo: quando al bop fu dichiarata guerra ed una crisi senza precedenti si abbattè sul mercato jazzistico americano, la grande orchestra gillespiana cominciò a trovarsi in difficoltà. I dischi incisi per la « Capitol », che volevano conciliare il rispetto delle regole del bop con le esigenze del commercio, non trovarono molti acquirenti e l'orchestra stentava a trovare ingaggi.

Nel giugno del 1950 la formazione dovette sciogliersi definitivamente: Gillespie formò un sestetto e fondò una casa di dischi, la « Dee Gee », che avrebbe dovuto ripagarlo delle amarezze dategli dalla « Capitol ». Alla fine del 1950 poi, egli partecipò ad una serie di incisioni per la « Discovery » (edite in Italia sotto etichetta « Music »), assieme ad una grande orchestra ritmo-sinfonica costituita da archi, corni, oboe, arpa e ritmi, diretta ancora da Johnny Richards, che scrisse gli arrangiamenti su temi scelti, quasi tutti, dal repertorio extra-jazzistico. Incisioni assai discusse, soprattutto a motivo della loro ibrida conce-

zione, ma che rivelarono, assieme agli ultimi dischi della « Dee Gee » col sestetto (come *Tin Tin Daeo, Birks Works, The Champ*, ecc.), lo smagliante grado di forma di Gillespie, che contraddice in modo singolare alla diminuzione di popolarità che le più recenti cronache hanno dovuto registrare per il celebre trombettista.

Nell'aprile del 1952 tuttavia Gillespie fu invitato a Parigi per rappresentare il jazz moderno al II Salon du Jazz; ciò che, oltre a costituire un giusto tributo alle sue grandi qualità, gli permise di fare una breve tournée europea, che toccò anche alcune città dell'Italia Settentrionale (Milano, Torino e Bergamo) assieme a un gruppo raccogliticcio di musicisti francesi e al negro Don Byas.

Gillespie fu trattato variamente dalla critica, una parte della quale, dopo i primi entusiasmi, parve voltargli le spalle, e anteporgli altri trombettisti, venuti dopo di lui e formatisi sotto la sua influenza, come Fats Navarro e Miles Davis. Ad un certo momento della sua carriera gli si rimproverò una certa pigrizia inventiva, che indubbiamente lo bloccò, per qualche tempo, sui propri schemi e sulle proprie formule.

Senza tener conto delle accuse mossegli dai critici tradizionalisti che condannarono senza remissione non soltanto Gillespie ma tutto il jazz moderno (e i cui apprezzamenti, del tutto superficiali e generici, rivelano quasi sempre l'esistenza di preconcetti dogmatici), va riconosciuto che il trombettista negro, dopo un primo periodo felicissimo, ebbe qualche tentennamento, determinato soprattutto dal desiderio di rompere l'isolamento che l'incomprensione del grosso pubblico aveva creato attorno al nuovo jazz e ai suoi esponenti. Ma l'eclissi, se pur di eclissi si può parlare, fu di breve durata: riguarda, a tutto concedere, un periodo di due anni, compreso fra il 1949 e il 1950, ed è documentato dalle incisioni della « Capitol », che inutilmente cercò di conferire all'orchestra una attrattiva commerciale.

Ma questo è tutto: per il resto non si può non riconoscere in Gillespie una personalità d'eccezione e uno dei veri creatori nella storia del jazz.

Come trombettista — lo si è detto — Dizzy si ispirò in un primo tempo a Roy Eldridge, di cui assimilò perfettamente la potenza espressiva e la spregiudicatezza stilistica. In Dizzy tuttavia il discorso musicale si articola diversamente, secondo una metrica capricciosa, in linee melodiche assai più complesse: quelle tipiche della sintassi bebop. È, il suo, un discorrere rapido, fatto di folgorazioni improvvise, espresso con una voce strumentale piena e seducente, con una maestria tecnica che pochissimi musicisti di jazz possiedono.

Talvolta, è vero, Dizzy è un puro decoratore, e le sue invenzioni si risolvono in un gioco edonistico fine a se stesso, in costruzioni rigorosissime, formalmente rilucenti e tuttavia inespressive: ma più spesso egli dà prova di grandi capacità di sintesi e di profonda ispirazione, come nel suo splendido *I can't get started*, o nei recenti *Tin Tin Daeo* e *Birks works*, o ancora in quasi tutte le incisioni col complesso d'archi di Johnny Richards.

La sua influenza sui trombettisti di jazz fu immensa: praticamente nessuno fra gli strumentisti venuti alla ribalta dopo di lui ha potuto sottrarsi al fascino del suo stile. Così Howard McGhee, che fu per qualche anno il più noto fra i trombettisti bebop, assieme a Dizzy; così l'eccellente Fats Navarro, che nel suo brevissimo periodo di attività (morì infatti nel 1950) suscitò l'uni-

versale ammirazione per la sua dizione incisiva, il suo *drive* potente, e per la sua purissima voce strumentale, che avevano fatto di lui un secondo Roy Eldridge.

Miles Davis, che, insieme a quelli già ricordati, completa il quartetto dei grandi trombettisti bebop, si scostò invece, sempre più decisamente, dalla sua concezione, alla ricerca di più raccolte e pregnanti atmosfere, esprimendosi in un linguaggio più sottile e raffinato, e rappresenta perciò uno stadio successivo dell'evoluzione jazzistica, del quale ci occuperemo più innanzi.

* * *

Se fu Dizzy Gillespie che accentrò su di sè, in un primo momento, l'attenzione dei critici e dei musicisti, che guardavano a lui come al massimo esponente del nuovo jazz, non passò molto tempo dalla sua clamorosa affermazione che si fece strada nell'ambiente jazzistico la persuasione che un altro musicista fosse più degno di Dizzy di ammirazione e di attenzione: Charlie Parker, l'uomo che i negri di Harlem conoscevano da tempo sotto il nomignolo di « Bird ».

Nato a Kansas City il 29 agosto 1920, Parker incominciò gli studi musicali — molto sommari, del resto — all'età di 14 anni, dedicandosi dapprima al sassofono baritono e successivamente all'alto. Dopo un timido debutto nell'orchestra di Lawrence Keyes, fu ingaggiato in quella di Harlan Leonard e infine (nel 1939) in quella di Jay McShann, con cui rimase un paio d'anni ed incise i primi dischi. Suonò poi per Noble Sissle per altri nove mesi. Al 1943, epoca in cui militò nel complesso di Earl Hines, risale il suo primo incontro con Dizzy Gillespie e con gli altri musicisti assidui del *Minton's Playhouse*.

Nel gioco delle reciproche influenze dei musicisti del *Minton's* è impossibile stabilire di quale apporto si debba far credito a Parker piuttosto che a Gillespie o agli altri: ma è certo che il ruolo sostenuto dall'altosassofonista nella determinazione del nuovo stile deve essere stato assolutamente preponderante. Troppo evidente è infatti l'aderenza alla sua personalità di alcuni procedimenti di uso comune nel bebop perchè non si debba giungere a una tale conclusione.

Dopo poco meno di un anno Parker lasciò Hines, per lavorare per qualche tempo nelle orchestre di Cootie Williams e Andy Kirk. Nel 1944 entrò nell'orchestra di Billy Eckstine, di cui si è già parlato, che lasciò per unirsi a Gillespie. Fu con questo al *Three deuces* di New York e poi in California, al *Billy Berg*'s di Hollywood, e con lui incise i suoi primi significativi dischi per la « Guild », la « Manor » e la « Dial ».

Quando Dizzy tornò a New York, nei primi mesi del 1946, Parker rimase in California. Furono mesi di delirio: l'abuso degli stupefacenti di cui era schiavo da anni lo aveva ridotto ad una larva d'uomo. Il 29 luglio 1946, durante una seduta d'incisione per la « Dial », a Hollywood (seduta nella quale vide la luce una delle sue opere più celebri: *Lover man*), Parker ebbe un collasso. Dovette essere ricoverato d'urgenza in una clinica per alienati mentali, il Camarillo, in California.

All'inizio del 1947, ricostruito alla meglio e aiutato da alcuni amici che si diedero d'attorno per raccogliere alcuni dollari per lui, potè finalmente tornare alla professione, a New York, e conquistare quel successo che nel frattempo aveva arriso a Gillespie.

Il resto della sua carriera è presto raccontato: costituì un quintetto, del quale fecero parte per molto tempo Miles Davis, il batterista Max Roach e il pianista bianco Al Haig e con esso si produsse a lungo a New York; si esibì in tournée col *Jazz at the Philharmonic* e incise numerosissimi dischi. Nell'aprile del 1949 fu chiamato in Europa per il grande Festival del Jazz, organizzato alla Salle Pleyel di Parigi, e alla fine dell'anno successivo varcò di nuovo l'oceano per esibirsi in una nuova serie di concerti in Svezia.

Anche Parker, come Gillespie, subì tuttavia il contraccolpo dell'improvviso declino della stella del bebop: quelle stesse istanze del pubblico che avevano costretto Dizzy a sciogliere la sua grande formazione gli consigliarono infatti un radicale mutamento di rotta, la cui direzione gli fu suggerita dal grande successo di una serie di dischi incisi per la « Mercury » su proposta dell'impresario Norman Granz, nei quali Parker si esibiva insieme a un'orchestra d'archi.

La formula piacque, e Parker l'adottò definitivamente: il suo sax contralto, addolcito e sostenuto da una formazione di violini e violoncelli, potè ancora, nel 1951 e nel 1952, contrabbandare quel poco bebop che il pubblico americano dimostrava di poter tollerare.

A questo punto la regola del gioco vorrebbe che definissimo il suo stile, circoscrivendolo nel tempo e nello spazio, trovandogli cioè (come è di rigore nella critica jazzistica) dei precedenti e delle parentele più o meno vaghe.

Ma l'impresa, questa vòlta, si presenta disperata: perchè Parker ha detto nel jazz una parola assolutamente personale, con un accento esclusivamente suo; e l'ha detta con la stessa naturalezza con cui Armstrong disse la sua, più di vent'anni prima. Come Armstrong, infatti, Parker è un istintivo; un primitivo che esprime tutto se stesso, con un linguaggio che è la logica (vorremmo dire l'unica possibile) espressione della sua particolare condizione umana.

Quale sia la condizione umana di Parker lo dice, più eloquentemente ancora della sua biografia, la sua musica. Musica la cui ispirazione sale di sbieco, si direbbe, dalle torbide regioni del subconscio; musica in equilibrio tra delirio e coscienza; a volte angolosa, gelida, ascetica, a volte morbidamente melodica, carezzevole, snervata. Musica privata, personale; ora ottusa, incerta, intisichita, ora rigogliosa, balenante e capricciosa.

Molti, per qualificare la sua musica (come del resto tutto il bebop), non trovarono nulla di meglio dell'aggettivo « cerebrale ». Noi diremmo piuttosto, con un'espressione violenta ma inequivoca, « viscerale », tanto poco vi è di premeditato nel suo gioco. Gli assoli di Parker infatti sono delle avventure tra le più scomode armonie e i ritmi più contraddittori, rese possibili soltanto da un intuito armonico e più generalmente da una naturale sensibilità musicale eccezionale.

Lungi dall'essere una controfigura di Dizzy Gillespie, come parve in principio, Parker ne è la vivente antitesi. Mentre Gillespie è un autocosciente, un lucido costruttore, un decoratore sapiente che nulla lascia al caso, Parker è una forza della natura: suona con la stessa naturalezza con cui respira. Tutto ciò potrà parere incredibile, considerata la complessità armonica della sua musica, ma lo sarà assai meno se si terrà conto di quanto nella sua natura vi è di abnorme, di morboso. Come definire, infatti, se non morboso, quel suo fraseggiare isterico, quel suo procedere ora con irruente facilità, ora con la titubanza di un allucinato, quel suo brulicante immaginare?

Cerebrale Parker? L'aggettivo decisamente non calza. Difficile, complicato, certo, ma non deliberatamente; originale, originalissimo, ma non per calcolo.

La sua ampia discografia è costellata di opere importanti; in tutte comunque Parker ha lasciato la traccia della sua potente personalità. Talvolta il suo discorso è rarefatto, ed essenziale, eppur drammatico, come nel già ricordato *Lover man*, o in *Koko* (una parafrasi di *Cherokee*), o in *Parker's mood*, o in *Bird of Paradise* (basato sulle armonie di *All the things you are*); altre volte la sua voce è limpida e il suo discorso si fa pacato e nitido — è l'insegnamento di Lester Young che affiora, come in *Cool blues*.

Parker non è uno strumentista, e non si è mai preoccupato molto — al contrario di Johnny Hodges, per esempio — del lato puramente formale della sua musica. Non è un virtuoso del sassofono e non ha mai cercato di esserlo: la voce strumentale non è per lui un fine, come per molti jazzmen, ma, sempre e comunque, un mezzo.

Probabilmente proprio per questa ragione nessuno fra gli altosassofonisti che ne imitarono lo stile (e furono e sono migliaia, in tutto il mondo) raggiunse risultati apprezzabili. La voce di Parker diventa gratuita e perde ogni significato nei suoi discepoli, che, difatti, sul contralto, non dissero nulla di interessante.

Ma, se nessun altosassofonista negro degno di rilievo si affermò dopo di lui (soltanto i bianchi, che si liberarono della sua influenza, dissero una parola nuova, come vedremo), non può certo dirsi che la lezione di Parker sia rimasta sterile. Al contrario la sua influenza sui jazzisti della nuova generazione fu enorme; superiore certo a quella di qualsiasi altro musicista affermatosi negli ultimi anni.

Fu però il suo linguaggio musicale, non la sua particolare tecnica strumentale, che lasciò una traccia profonda, e proprio perchè Parker, più che uno strumentista, più che un altosassofonista, è un artista geniale, nel pieno senso della parola.

Per questo tutti impararono da lui qualcosa: i tenorsassofonisti, che, ripetendo il suo fraseggio e riprendendo la voce strumentale trovata da Lester Young, costituirono una vera e propria setta; i pianisti (primo fra tutti Bud Powell) che crearono, seguendo la tipica sintassi parkeriana, lo stile moderno del pianoforte; i chitarristi, e, a ben guardare, quasi tutti gli altri strumentisti.

Fu infatti la caratteristica dinamica, la originale scansione del suo discorso musicale che costituì, prima ancora della sua concezione melodica e armonica (che del resto è condizionata, a nostro modo di vedere, da quella), la base su cui si fondò quella particolare forma di jazz moderno che si chiamò bebop.

* * *

Il 1947 e il 1948 furono gli anni della grande fortuna del bebop. Il nuovo stile jazzistico aveva conquistato in un baleno l'America, e si era diffuso in un batter d'occhio anche al di qua dell'Atlantico.

Una nuova generazione di musicisti salì alla ribalta jazzistica, e molti fra i grandi jazzmen del passato parvero per un momento dimenticati. Fu una corsa generale all'aggiornamento: lo Swing era morto e seppellito, a quanto sembrava, ed anche coloro che di quello stile erano stati i grandi pontefici, dopo una

prima e talvolta accanita resistenza, dovettero in gran fretta imparare la nuova sintassi. Hawkins era stato uno dei convertiti della prima ora: poi fu la volta di Benny Goodman, di Gene Krupa, di Woody Herman, di Charlie Barnet, di Lionel Hampton, di Count Basie e di molti altri che si diedero da fare per mettersi in linea coi tempi (e soltanto Herman ottenne risultati brillanti e durevoli).

In molti casi si trattò di conversioni tutt'altro che sincere: il bebop sembrò in un primo tempo incontrare i gusti del pubblico e molti credettero che fosse troppo sciocco starsene in un canto a guardare. Ma una gran parte dei musicisti giovani ripudiarono decisamente il passato, e molti dei vecchi appassionati del jazz li seguirono.

Ebbe inizio così la diatriba, tutt'altro che spenta, fra i cultori del jazz tradizionale e del jazz moderno, diatriba che ebbe le più gravi conseguenze: critici ed amatori, divisi in due schiere, si dichiararono guerra, e cominciarono a disquisire sui meriti rispettivi delle due diverse concezioni jazzistiche.

Gli opposti apprezzamenti sul bebop fecero sì che pochi fra coloro che non erano addentro alle segrete cose potessero farsi un'idea precisa del nuovo stile, e il risultato fu che probabilmente su nessuna forma musicale furono dette tante inesattezze.

Per quanto non sia questa la sede più adatta per un esame delle peculiarità tecnico-musicali del bop, ci sembra indispensabile accennare, sia pure sommariamente, ad alcune sue caratteristiche.

Dal punto di vista armonico il bop rappresenta un notevole passo in avanti rispetto al passato, come del resto le altre forme di jazz moderno di cui si è già discorso, ma non disse certo una parola rivoluzionaria, almeno in senso assoluto.

In realtà i *beboppers* si sono rifatti, consciamente o no, a esperienze ben note ai musicisti classici; più che altro, hanno arricchito gli elementari schemi armonici dei temi da essi usati, moltiplicandone le risorse, ricorrendo soprattutto all'espediente delle alterazioni degli armonici. Di qui l'uso frequentissimo degli accordi di sostituzione, con una netta predilezione per gli accordi di quinta diminuita.

I *beboppers* ad ogni modo si dimostrarono molto più esigenti dei loro predecessori nella scelta dei giri armonici su cui basare le loro interpretazioni, preferendo le più complesse armonie di temi come *All the things you are, What is this thing called love* e *How high the moon* (tanto per fare qualche esempio) a quelle che i jazzmen delle epoche precedenti avevano spremuto fino ad esaurirne le possibilità.

Dal lato melodico, il bop ha caratteristiche particolarissime: i temi sono il più delle volte assai poco orecchiabili, costruiti con frasi corte e bizzarre: le note sono spesso dissonanti con l'armonia base (che non di rado è sottintesa).

Ben più importanti, e sconcertanti, furono le novità del bebop dal punto di vista ritmico: i *beboppers* infatti scardinarono addirittura la tradizionale concezione ritmica del jazz. La scansione dei quattro quarti che nel jazz tradizionale costituisce un tessuto continuo e regolare, ed in una la solida base sulla quale gli strumentisti melodici improvvisano, perde nel bop gran parte della sua importanza e delle sua forza: molto spesso anzi è sottintesa. La scansione dei fondamentali *four beats to the bar,* un tempo affidata alla grancassa del batterista, al contrabbasso, alla mano sinistra del pianista, e molto spesso anche ad

I Bob Cats *di Bob Crosby nel 1938. Da sinistra a destra: Ray Bauduc, Yank Lawson, Warren Smith, Matty Matlock, Eddie Miller, Bob Haggart, Bob Zurke e Nappy Lamare.*

Il complesso di Kid Ory nel 1951. Si riconoscono, da sinistra a destra: Minor Hall, Kid Ory, Lloyd Glenn, Teddy Buckner, Joe Darensbourg e Ed Garland.

La Ragtime Band *di Muggsy Spanier nel 1939. Si riconoscono da sinistra a destra: Bob Casey, Marty Greenberg, Spanier, George Brunis e Rod Cless.*

Fats Waller

Count Basie

un chitarrista, resta nel bop compito quasi esclusivo del contrabbassista e del batterista, il quale ultimo tuttavia non si vale più a tale scopo della grancassa, ma quasi sempre dei tamburi chiari o dei piatti (un piatto assai più grande di quelli usati fino allora divenne un attributo essenziale dei batteristi bebop). I pianisti dal canto loro adbicarono quasi completamente alla loro funzione ritmica, e i chitarristi limitarono l'uso del loro strumento al campo solistico.

Tutto questo, unito alla grande varietà del gioco della mano sinistra del pianista, agli accenti secondari scanditi dal batterista sulla grancassa e sui tamburi chiari, portò ad una vera e propria dissociazione del già solidissimo *beat* del jazz, contro li quale congiurò pure la diversa e capricciosa scansione delle frasi degli strumenti melodici, che si articolarono secondo una metrica più libera, inquadrandosi asimmetricamente nella simmetria del ritmo binario. Gli accenti, che nel jazz tradizionale cadono quasi sempre sui tempi deboli, vengono spostati, alla ricerca di una più spregiudicata dinamica, e il discorso musicale si fa più rotto, più elastico ed instabile.

« *Ecco* — scriveva Alberto Tapparo in un articolo apparso sulla rivista *Musica Jazz* nell'aprile del 1950 — *una deformazione stilizzata delle frasi rispetto alla struttura metrica di base, con effetti alterni di luce ed ombra,* ecco *una scansione nuova della linea melodica, articolata da improvvisi* " a capo " *e da inconsuete cesure, propri di un verso poetico più moderno. Si ha un canto che cerca di fare parlare la pausa e il silenzio, oltre alla melodia, che propone sempre sottintesi armonici e assume risalto proprio* per *quello che viene taciuto o lasciato immaginare...* ».

Da questa diversa e originale dinamica derivò, come si è detto, il diverso andamento melodico delle frasi che a quella metrica dovettero adeguarsi.

La maggiore spregiudicatezza del linguaggio bebop (che richiese ai nuovi strumentisti delle capacità tecniche di eccezione) portò come conseguenza l'abbandono di alcuni procedimenti peculiari al jazz, costringendo talvolta i solisti al rispetto di canoni accademici e propri della musica classica. Così il « vibrato » fremente dei jazzisti tradizionali fu sensibilmente attenuato e qualche volta eliminato del tutto, e il tocco dei pianisti, un tempo secco e martellante, acquistò una grazia e una preziosità accademica.

Tutto ciò, lo si è già notato, sconcertò, e non poteva non sconcertare, i fedeli del jazz, alcuni dei quali credettero di vedere nel nuovo stile un semplice gioco edonistico fine a se stesso, od un inutile e gratuito sfoggio di virtuosismo tecnico da parte di solisti.

E poichè, senza dubbio, il nuovo jazz mancava il più delle volte di quella potente carica emotiva, di quella selvaggia vitalità che aveva, a ben guardare, costituito il primo motivo del successo del jazz, non furono pochi coloro che negarono recisamente al bebop la qualifica di jazz e che sentenziarono che la nuova musica era « cerebrale », « fredda », quando non usarono aggettivi ben più severi.

Certo i *beboppers* erano raramente degli istintivi come i jazzmen della tradizione che soffiavano la loro anima dentro gli strumenti: erano quasi sempre degli introvertiti che si compiacevano dell'accordo prezioso, della trovata musicale fine a se stessa, rinchiudendosi spesso in formule molto rigide.

Queste formule avvilirono molte esecuzioni dei *boppers,* soprattutto al principio quando nessuno osava scostarsi dai canoni imposti dai due grandi numi del nuovo jazz: Dizzy Gillespie e Charlie Parker. Ma presto molti musi-

cisti riuscirono a emanciparsi dall'imitazione servile dei capiscuola e a rivelare delle capacità creative.

Alcuni dei nomi dei più significativi *boppers* sono già stati fatti: si è detto, per esempio, dei trombettisti Miles Davis, Howard McGhee e Fats Navarro, dei batteristi Max Roach (uno dei più brillanti della nuova generazione) e Kenny Clarke. Ma moltissimi dei solisti di cui si è avuta occasione di parlare, nel corso di questo rapido giro d'orizzonte nel mondo del jazz moderno, si esprimono nel tipico linguaggio bebop.

Pochi fra i sassofonisti negri rivelarono personalità spiccate e originalità di concezione. Benchè i tenorsassofonisti bop abbiano inciso copiosamente e godano di una larga notorietà, essi ripetono tutti, come si è già notato, il fraseggio di Parker e la voce strumentale di Lester Young: così Dexter Gordon, James Moody, Gene Ammons (figlio del pianista di boogie-woogie Albert), Sonny Stitt, e i bianchi Allen Eager e Brew Moore. Difficile, e spesso impossibile, distinguere l'uno dall'altro.

Ma Wardell Gray, che si affermò nel sestetto di Benny Goodman e che acquistò una buona notorietà nei concerti organizzati a Los Angeles da Gene Norman, disse una sua parola personale, esprimendosi in uno stile delicato, quasi chitarristico, che sarà poi ripreso dai bianchi della cosiddetta scuola *cool*.

Degli altosassofonisti si è detto. Pochi sono (oltre Parker) i negri degni di menzione (Lou Donaldson, Sonny Criss e Jimmy Heath sono dei pedissequi imitatori di Parker): essi furono superati dai bianchi, che si staccarono dalla scuola parkeriana (e dei quali dovremo occuparci più innanzi) e persino da qualche europeo: come lo svedese Arne Domnerus e l'inglese Johnny Dankworth.

Il clarinetto entrò, con l'avvento del bebop, e più in generale del jazz moderno, in un lungo periodo di crisi. La sua voce strumentale e la sua particolare tecnica mal si conciliano con la rotta sintassi del bop, che difatti non espresse, dalle file dei suoi numerosissimi cultori, alcun clarinettista.

Solo l'italo-americano Buddy de Franco riuscì a modernizzare entro certi limiti lo stile che Goodman aveva insegnato al mondo intero, imitato da qualche altro clarinettista bianco di notevoli possibilità: l'americano John La Porta, e gli svedesi Putte Wickman, Stan Hasselgard e Arne Domnerus. La loro caratteristica voce tuttavia troverà una più precisa giustificazione e un più logico impiego nelle opere che vedranno la luce qualche anno più tardi, opere che i critici assegneranno ad un altro genere jazzistico (pur derivato dal bebop), che verrà etichettato *cool jazz*.

Numerosi sono viceversa i pianisti di valore che si dedicarono al bop. Meritano una particolare menzione i bianchi Al Haig, Dodo Marmarosa e George Wallington, e i negri Hank Jones, John Lewis, e soprattutto Thelonius Monk e Bud Powell.

Monk, sulle prime, attirò l'attenzione di molti critici, alcuni dei quali non esitarono a definirlo un genio. L'originalità della sua concezione musicale, e le sue indiscutibili doti di compositore non sono tuttavia, da sole, sufficienti a giustificare tanti entusiasmi, che le sue modeste capacità tecniche e le sue limitazioni inventive rendono peraltro incomprensibili.

Diverso è il discorso per Bud Powell, che va considerato fra i più brillanti pianisti del jazz e che senza dubbio merita di essere annoverato fra le più rappresentative figure del jazz moderno.

Earl « Bud » Powell nacque a New York nel 1924, da una famiglia di mu-

sicisti. Cominciò la sua carriera professionale giovanissimo, a 15 anni: suonò in vari complessi minori, fermandosi soprattutto, durante gli ultimi tre anni della guerra, nell'orchestra di Cootie Williams, con cui incise i primi dischi. Fu uno dei più assidui frequentatori del *Minton's* durante il periodo di gestazione del bebop, e a fianco dei maggiori esponenti del nuovo jazz suonò, dopo aver lasciato Williams, in numerosi complessini newyorkesi.

Anche Powell, come Parker, fu vittima della sua vita disordinatissima, che gli impedì di militare a lungo in formazioni importanti e che lo costrinse per ben due volte, nel 1948 e nel 1951, ad abbandonare la musica per sottoporsi a lunghi periodi di cure in ospedali newyorkesi. Per questo motivo la critica americana preferì occuparsi il meno possibile di lui, e non volle riconoscere, se non a denti stretti, e dopo lunga esitazione, la sua indiscutibile genialità.

Si è detto che lo stile di Powell non sia altro che la trasposizione sul pianoforte del linguaggio parkeriano, e questo giudizio, dal lato puramente formale, ha una precisa giustificazione. Nel confronto coll'altosassofonista tuttavia il pianista appare un più lucido e nitido costruttore: quando attinge le vette dell'arte (come gli è accaduto, tanto per fare qualche esempio, in tre assoli di piano, *Un poco loco* e *Night in Tunisia,* incisi per la « Blue Note » e *Halleluja* della « Mercury ») non vi giunge in *trance* ma soltanto con la forza del suo ingegno.

Il trombone bop ebbe il suo caposcuola in un giovane strumentista di Indianapolis, J. J. Johnson, che si era laureato durante gli anni di guerra nel complesso di Benny Carter, e a cui tutti, chi più chi meno, cercarono di ispirarsi, senza peraltro dimenticare la voce che Bill Harris aveva messo di moda. (Benny Green, che fu per molto tempo una delle colonne del complessino di Charlie Ventura, è uno dei migliori esponenti di questa scuola).

Il vibrafono fu suonato per la prima volta secondo la nuova sintassi dal già ricordato Milton Jackson, il cui stile impressionò ed influenzò (con risultati opinabili) lo stesso Lionel Hampton e fu largamente imitato finchè il bianco Terry Gibbs non lo fece ulteriormente progredire.

Anche il tradizionale stile del sassofono baritono, che ha il suo grande esponente nell'ellingtoniano Harry Carney, fu riveduto e aggiornato, per merito di Leo Parker, un giovane negro di Washington che, dopo un debutto promettentissimo, cadde sfortunatamente sotto l'influenza di Illinois Jacquet (nella cui orchestra militò a lungo), che gli insegnò gli schiamazzi da palcoscenico facendogli dimenticare la musica. Toccò quindi al bianco Serge Chaloff ristabilire il rispetto delle regole dell'armonia e di quelle, non scritte, del buongusto, ponendo le premesse di quello stile *cool* che verranno compiutamente sviluppate da un altro baritonista bianco: Gerry Mulligan.

Di una certa popolarità godettero poi, per qualche tempo, alcuni cantanti, che articolarono l'antico « *scat* » secondo le regole sintattiche del bebop. Quasi sempre però il loro canto fu caricaturale nelle intenzioni e nei risultati.

I negri (Gillespie, Pancho Hagood, Babs Gonzales, Joe Carroll, ecc.) cercavano deliberatamente gli effetti grotteschi vocalizzando con foga selvaggia, mentre i bianchi (Dave Lambert, Buddy Stewart, Jackie Cain e Roy Kral) si tennero su una linea di condotta più prudente ottenendo maggiori consensi da parte del pubblico, che fin dal 1945 aveva fatto ottima accoglienza al primo disco in cui si esibivano Stewart e Lambert: *What's this* di Gene Krupa, arrangiato da Budd Johnson.

Un notevole successo ebbe anzi la trovata, esperimentata ed applicata lar-

gamente dal complessino bebop di Charlie Ventura, di far cantare i vocalisti bebop all'unisono con un sax tenore: una formula, questa, in cui si specializzarono i cantanti Buddy Stewart, Roy Kral e Jackie Cain, che con quell'orchestra ottennero dei risultati musicalmente interessanti (cfr. *East of Suez, Euphoria, I'm forever blowing bubbles*).

Siamo, comunque, nei limiti del *divertissement*. I *boppers* non di rado esercitarono su se stessi l'ironia, facendo il verso alla loro stessa musica. Non per nulla a quell'epoca ostentavano quegli enormi occhialoni affumicati che furono un po' l'esteriorizzazione della loro forma mentis e assieme il simbolo della loro setta.

Anche nel campo dell'espressione vocale, ad ogni modo, il bebop lasciò alcune opere artisticamente valide, nonostante il loro evidente carattere parodistico: ne sono esempi citatissimi le interpretazioni di Ella Fitzgerald di *Lady be good, How high the moon* e *Flyin' home* incise per la « Decca ».

* * *

La fortuna che il bebop incontrò presso i musicisti giovani ebbe molteplici e talvolta contraddittori effetti.

L'entrata in forze nelle schiere dei *beboppers* di centinaia di nuovi musicisti, se da un lato fece sì che alcuni aspetti troppo polemicamente riformisti del primo bop fossero temperati nella speranza di dissipare la diffidenza del grosso pubblico per il nuovo jazz, dall'altro portò al bebop un eccezionale contributo di nuove idee.

In realtà, non tutte le riforme che furono apportate al primitivo linguaggio bebop furono dettate dal desiderio di venire incontro ai gusti del pubblico. Il bop aveva rappresentato infatti, in un primo tempo, il crocevia in cui fu fatto confluire tutto ciò che aveva sapore di novità; per amor di polemica e per il desiderio frenetico di far del nuovo a tutti i costi, si era in un primo tempo esagerato. Furono gli stessi *boppers* che sentirono la necessità di allentare il nodo da loro stessi troppo precipitosamente stretto, che sentirono l'imprescindibile bisogno di allargare i propri orizzonti e di ampliare l'uso dei loro stessi ritrovati.

Così, il ritmo, all'inizio rigido ed angoloso nella sua stilizzata complessità, si fece più elastico, più naturale e più *relaxed*, non soltanto in conseguenza della maggior scioltezza strumentistica acquistata dai *beboppers*, ma anche in virtù dell'accentuata influenza ascendente di alcune personalità del jazz prebebop, come Lester Young. Gli stacchi velocissimi che, nelle prime incisioni bebop, erano stati adottati probabilmente per motivi polemici, furono a poco a poco abbandonati: essi portavano inesorabilmente ad un gratuito virtuosismo tecnico che, venuta meno la necessità di far colpo sul grosso pubblico, non ebbe più senso.

Vi fu poi chi (e il primo è forse Gillespie) pensò a sposare il bebop coi ritmi antillesi, che il grande successo di qualche orchestra cubana — prima fra tutte quella di Machito, il cui direttore musicale del resto era un musicista di jazz, l'ex trombettista di Chick Webb, Mario Bauza) — aveva riproposto all'attenzione del grande pubblico, che proprio allora faceva le più festose accoglienze alla samba.

L'innovazione fu felice e fortunata, e gli esempi di Afro-Cuban-Bop (come

si chiamò il prodotto della nuova contaminazione) si moltiplicarono. Quasi tutte le orchestre scritturarono in gran fretta un suonatore di bongo e si rifornirono di maracas, di tamburi da conga e di altri aggeggi sonori inventati ai tropici, e si misero d'impegno a ripetere le gesta gillespiane.

Non ci si limitò però ad operare un semplice innesto dei ritmi cubani nel bebop: si andò assai più in là. La musica centro-americana (anch'essa in parte negra, nelle sue origini) esercitò infatti un notevole fascino su molti uomini del jazz, alcuni dei quali vollero tentare una più profonda « contaminatio » fra i due generi musicali.

Così Charlie Parker, Flip Phillips e Howard Mc Ghee incisero vari dischi suonando jazz nel loro abituale linguaggio solistico sullo sfondo loro fornito dall'orchestra di Machito, senza che si avvertisse alcuno stridore fra le due diverse concezioni musicali, mentre alcune grandi orchestre di jazz attinsero largamente al folklore musicale caraibico, ottenendo risultati spesso interessanti (1).

Gli scambi fra il jazz e la musica afro-cubana (che furono reciproci, come è dimostrato dalla musica di Prado che si ispirò in parte a Kenton) dimostrarono ai *beboppers* l'arbitrarietà di certi limiti che essi all'inizio si erano autoimposti, ed allargarono gli orizzonti del nuovo jazz non solo dal lato ritmico, ma anche da quello coloristico e armonico.

L'aumentata popolarità di molti strumentisti bebop, d'altro canto, aveva indotto varie case di incisione a presentare alcuni di essi come solisti in dischi che ebbero grande successo: e questo fatto, apparentemente banale, contribuì in misura rilevante ad obliterare certe formule del bebop che presupponevano l'esistenza di vari solisti, come gli unisoni dei fiati che nei primi dischi bebop venivano ripetuti con l'inderogabilità del rito.

Così, a poco a poco, senza che nessuno se ne rendesse precisamente conto, gran parte di quelle ben definite caratteristiche che avevano conferito al primo bebop una fisionomia inconfondibile si era venuta attenuando e alcune formule del passato erano state dimenticate del tutto. Nel 1949 il tipico bebop che tre anni prima aveva sbalordito i cultori del jazz di tutto il mondo non esisteva praticamente più.

Si era evoluto, si era liberato dagli schemi obbligati ed aveva enormemente arricchito le sue risorse espressive, ampliando il suo lessico e piegando le troppo rigide norme della sua prima sintassi a più spregiudicati discorsi; ma ai nemici del bebop (ed erano ormai legioni) parve legittimo trarne un'altra conclusione.

« Il bebop è morto » si lesse un giorno su tutte le riviste specializzate, e molti di coloro che da anni rimpiangevano l'epoca d'oro dello Swing tirarono il fiato ed auspicarono a breve scadenza l'avvento di tempi meno eroici ma più redditizi.

---

(1) Tra le orchestre bianche che si distinsero in tali imprese meritano di essere ricordate quella di Charlie Barnet, per un suo eccellente *Panamericana*, e soprattutto quella di Stan Kenton, che, pur suonando raramente bebop, fu tutt'altro che insensibile al fascino dell'« Afro-cubanesimo », nel cui clima furono concepite, soprattutto nel 1947, molte opere. Un suo disco ebbe addirittura per titolo il nome di Machito, mentre un *Viva Prado* volle rendere onore a Perez Prado, il cubano « rey del mambo », che mostrò di gradire l'omaggio ricambiando la cortesia con un *Mambo a la Kenton*. (*N. d. A.*).

CAPITOLO VI

Alla riconquista del pubblico

Il fallimento commerciale del bebop, di cui ci si rese conto compiutamente soltanto un paio d'anni dopo la sua clamorosa affermazione, ebbe ripercussioni nefaste sul *dance band business* americano.

Il grande pubblico disertava ogni giorno di più le sale da ballo, dove era diventato tanto difficile, se non impossibile, ballare, e le grandi orchestre stentavano a rimanere unite.

Uno dopo l'altro, i localini della 52ª Strada di New York (che nel 1945 e nel '46 avevano rappresentato il quartier generale dei *beboppers*) chiusero i battenti al jazz, ed anche le due grandi roccaforti newyorkesi del nuovo jazz, il *Royal Roost* e il *Bop City* facevano sempre più magri affari, tanto che, in fine, dovettero risolversi a chiudere.

Era ormai chiaro a tutti che il divorzio tra il jazz e il grande pubblico era un fatto compiuto. Il jazz non era più, come un tempo, una musica eccitante, comunicativa, orecchiabilissima e comprensibile: era diventata una musica per musicisti che soltanto l'orecchio esercitato dell'uomo del mestiere poteva comprendere ed apprezzare.

Ma una musica che interessa decine di migliaia di strumentisti e che deve contare per vivere sull'ospitalità concessale dalle sale da ballo e dai club notturni, una musica che è sempre vissuta tra il popolo e che al popolo ha sempre dovuto parlare, non può permettersi il lusso dello « splendido isolamento » al quale i *beboppers* l'avevano ridotta.

C'erano, è vero, le sale da concerto, ma tutte le sale da concerto del mondo non sarebbero state sufficienti a dar lavoro a un quarto dei jazzmen d'America. Anche Stan Kenton, che puntò soprattutto (almeno con la sua orchestra delle « *Innovations* ») sulla loro ospitalità, dovette presto rendersi conto che la sua costosissima formazione non avrebbe potuto vivere solo di concerti.

Bisognava quindi far macchina indietro: ristabilire i contatti col pubblico e rinunciare a molte ambizioni. E il difficile problema fu risolto nel modo più vario.

Qualcuno continuò a contrabbandare il bebop, opportunamente addolcito, sia piegandolo a più accettabili discorsi melodici (George Shearing), sia riducendolo a voce solistica sullo sfondo di orchestrazioni consuete (Parker con l'orchestra d'archi). Altri, e furono i più, pur rimanendo fedeli al linguaggio solistico del bebop, si liberarono del tutto dall'ossequio delle sue più ostiche formule armoniche e ritmiche (come i tenorsassofonisti, come Gillespie e mille altri), disgregando così la rigorosa sintassi del bop; altri ancora rinunciarono del tutto alla battaglia e si misero di buona lena a ripercorrere i già abbandonati sentieri dello Swing.

Infine ripresero ancor più coraggio i musicisti tradizionali, che da qualche anno stavano lottando per riguadagnare le posizioni perdute da tanto tempo, e che, aiutati da una nuova generazione di musicisti di estrazione dilettantistica, fecero del « *Dixieland Revival* » un imponente e fortunatissimo movi-

mento mondiale, riportando in grande onore su tutti i continenti l'antico jazz di New Orleans e di Chicago.

A portare avanti le esperienze del bebop rimase uno sparuto gruppetto di coraggiosi, in gran parte bianchi, che, tra l'indifferenza del grande pubblico, si adoperarono per conferire al nuovo jazz una inusitata dignità musicale. La loro musica però assunse a poco a poco caratteri così peculiari e così diversi da quelli del tipico bebop dal quale aveva preso le mosse, che ad alcuni critici parve legittima l'adozione di un nuovo termine per designarla: *cool jazz*.

* * *

Il declino della stella del bebop e le difficoltà economiche che avevano reso sempre più difficile l'esistenza alle grandi orchestre da ballo crearono le condizioni più favorevoli per la nascita di numerosi complessi a organico ridotto.

I proprietari dei *night club* degli Stati Uniti pensarono che, in definitiva, la soluzione migliore per conciliare il rispetto delle esigenze del pubblico e di quelle del bilancio fosse ancora quella di scritturare dei piccoli complessi dai quali i fiati fossero rigorosamente esclusi. Facessero pure i loro esperimenti gli avanguardisti del *cool jazz* (per loro c'era un nuovo locale newyorkese, il *Birdland*); per i loro locali — pensavano — ci voleva ben altro. Ci volevano delle cantanti avvenenti, anzitutto, e poi trii, quartetti, quintetti: tanto meglio se a farne parte c'era anche un garbato fisarmonicista da salotto come Art van Damme.

Cantanti, sicuro: bianchi o negri, la cosa era di poca importanza, purchè fossero « *sweet* », dolci, gradevoli e sospiranti. Del genere di Sarah Vaughan e Billy Eckstine, che avevano dimenticato molto presto le loro antiche esperienze coi *beboppers* e che ora guadagnavano milioni...

E poi, pianisti. I pianisti non fanno molto baccano, e, anche quando fanno del jazz purissimo, non danno fastidio ai clienti.

Le leve del jazz hanno dato molte decine di pianisti di classe e i proprietari dei club notturni d'America avevano larga possibilità di scelta. Su tre nomi tuttavia si concentrò soprattutto l'interesse del pubblico subito dopo la scomparsa del bop: George Shearing, Erroll Garner e Oscar Peterson, un bianco, inglese anzi, e due negri.

George Shearing era nato nel sobborgo londinese di Battersea nel 1920. Divenuto cieco poche settimane dopo la nascita, aveva iniziato, ancor bambino, lo studio del pianoforte. Dopo aver frequentato la scuola per ciechi di Linden Lodge, aveva cominciato a suonare in locali pubblici, dapprima da solo, poi con piccoli complessi, e infine in varie orchestre inglesi di fama (Claude Bampton, Bert Ambrose, Ted Heath ecc.). Nei primi anni di guerra era già uno dei più apprezzati pianisti inglesi; molto versatile, suonava in uno stile derivato da quello di Art Tatum, che aveva studiato a fondo attraverso le incisioni, ma non disdegnava neppure il boogie woogie, di cui, per un certo periodo, fu anzi considerato uno specialista.

Oltre che come pianista, Shearing acquistò una notevole fama anche come fisarmonicista e arrangiatore, tanto che, alla fine della guerra, la sua reputa-

zione di « musicista numero uno d'Inghilterra » era ormai solida e incontrastata.

Nell'inverno del 1946 il noto critico britannico Leonard Feather, da tempo trapiantatosi in America, lo mandò a chiamare a New York, dove gli aveva procurato un contratto per alcune incisioni per la « Decca ». Ma il soggiorno americano fu breve: Shearing dovette rientrare in Inghilterra in attesa che fossero appianate alcune difficoltà di ordine sindacale. Nel 1947 tornò a New York e fu subito ingaggiato all'*Onyx Club*, per suonare con Sarah Vaughan, poi a Pittsburgh, poi ancora a New York, ai *Three Deuces*.

Il successo lì per lì non venne: fu solo nell'inverno del 1948-49 che Shearing si fece notare al *Clique* di New York dove era stato scritturato con Oscar Pettiford e Kenny Clarke.

All'inizio del 1949 infine costituì un quintetto, con Margie Hyams (vib.), Chuck Wayne (chit.), John Levy (cb.), e Denzil Best (batt.), che incise qualche disco per la « Discovery », a cui molti altri seguirono, per la « London » e per la « M.G.M. ».

Il successo questa volta fu imponente e immediato. Il quintetto (che era stato formato inizialmente a scopo di incisione) fu considerato, nei referendum del *Down Beat* e del *Metronome* la miglior piccola formazione d'America, e Shearing uno dei più brillanti pianisti della scena jazzistica.

La fortuna di Shearing è giustificata ed è logica. Egli infatti, pur ispirandosi al bebop, o meglio facendo del bebop, ha saputo temperarne l'ispido linguaggio, rendendolo elegante e garbato; in una parola, accettabile al grande pubblico. Dotato di capacità pianistiche, e, più in generale, di una sensibilità musicale di prim'ordine, il cieco pianista inglese ha saputo ovviare all'inconveniente più grave della musica bebop: l'assenza di un evidente contenuto melodico, senza peraltro cadere nella banalità e senza rinnegare del tutto le conquiste armoniche e ritmiche del jazz moderno.

I suoi richiami al pianismo di Tatum e di Tristano sono evidenti e frequenti e il suo periodare è nettamente boppistico: il suo gusto per le più tenere e gradite melodie e la politezza formale delle sue esecuzioni dimostrano tuttavia il suo attaccamento alla tradizionale concezione inglese della musica da ballo, e fanno di Shearing soltanto un boppista di elezione.

Talvolta Shearing si avventura al di là dei limiti che fanno della sua musica l'ideale commento di un *cocktail party*, e dice una sua nobile parola coerente con le più avanzate conquiste del jazz moderno. La dice senza aggredire il pubblico, con la grazia e la dolcezza del *gentleman*: affiorano allora nei suoi arrangiamenti quei compiacimenti estetizzanti dei pontefici del *cool jazz*, che. nell'intento di conferire al jazz la composta ed aulica dignità della musica da camera settecentesca, non hanno esitato a riportare in auge i tempi fugati, ispirandosi talvolta alle solenni architetture bachiane, senza però disdegnare il lezio salottiero del minuetto.

Benchè il successo di George Shearing debba essere attributo alla sua più corrente produzione e cioè alle esecuzioni di tenere melodie come *September in the rain*, *East of the sun* o *When your lover has gone*, meritano di essere qui ricordate alcune opere più impegnative: *Nothing but D Best*, *Conception*, *Carnegie Horizons*, *Geneva's move* (una originale versione del notissimo *Move*), *Bop look and listen*, ecc.

Il suo eccezionale successo ha fatto sì che il suo stile fosse imitato largamente in ogni parte del mondo: e nella schiera dei pianisti che si misero d'impegno a ricreare il cattivante *Shearing sound* nella speranza di ripeterne il successo a proprio profitto, meritano d'essere menzionati lo svedese Reinhold Svensson (che costituì un quintetto col vibrafonista Ulf Linde ed altri), e l'inglese Ralph Sharon.

Nello stesso periodo che vide l'affermazione di Shearing, ottenne un lusinghiero successo commerciale un altro pianista, di lui più originale, che da anni era conosciuto soltanto nell'ambito dei cultori del jazz: il negro Erroll Garner.

Nato a Pittsburgh il 15 giugno 1921, figlio di un pianista autodidatta, Garner prese confidenza col pianoforte sin dalla prima infanzia, ma non si assoggettò mai alla disciplina di studi regolari (anche oggi egli non sa leggere un rigo di musica). A sedici anni iniziò a suonare professionalmente in orchestre minori di Pittsburgh: ma il suo stile tutt'altro che ortodosso e la sua assoluta ignoranza della teoria musicale si rivelarono subito dei gravi handicap, che lo costrinsero ad abbandonare il lavoro orchestrale. Divenne allora solista di pianoforte, e come tale si esibì a New York, a partire dall'estate del 1944, in qualche localino della 52ª Strada.

La grande originalità del suo stile, garbato e drammatico insieme, a tratti familiare e sognante, a tratti liricamente impetuoso, attirò subito l'attenzione dei critici e gli valse numerose offerte di incisioni da parte delle più disparate case di dischi. Nel 1946 e nel 1947 suonò soprattutto a Hollywood, che lasciò per tornare a New York nel '48. Nell'aprile di quell'anno fu poi chiamato a Parigi per una breve serie di concerti al Teatro Marigny.

Il suo successo presso il grande pubblico americano è tuttavia di data più recente: risale pressapoco all'epoca della costituzione di un suo trio col bassista John Simmons e col batterista Shadow Wilson, con cui è stato ingaggiato, con compensi altissimi, nei più eleganti *night club* d'America.

Garner non appartiene alla scuola dei *boppers* anche se, sul principio, incise alcuni dischi fortunati in loro compagnia: semmai il suo stile si ricollega, per alcuni lati, a quello di Fats Waller. Anche le vaghe reminiscenze walleriane, tuttavia, sono del tutto soverchiate da quelle inconfondibili caratteristiche che fanno del piano di Garner una delle più personali voci nel coro jazzistico.

Per spiegare il fascino della sua musica sono stati scomodati nomi illustri, quelli di Chopin e di Debussy; ed effettivamente, tenuto conto beninteso dei limiti nei quali simili confronti possono avere un significato e possono essere accettati, questi riferimenti hanno una precisa giustificazione.

La raccolta atmosfera di certe composizioni-esecuzioni garneriane, accesa da un disperato eppur battagliero, e balenante ardore romantico (*Play piano play, Frankie and Garni*, pubblicato in America col titolo di *Fantasy*, ecc. ecc.) non può non richiamare alla mente, sia pure per un'associazione paradossale, l'autore dei Notturni e delle Polonaises, mentre non è raro rintracciare nell'opera di Garner delle pause contemplative, nelle quali il tocco del pianista si fa liquido e carezzevole e la materia sonora si spande e si dissocia, piegandosi in morbide volute, memore forse del cromatismo debussiano.

È il Garner impressionista: un Garner minore, più desideroso di suscitare

sospiri (o forse di vender dischi a quella stessa borghesia per la quale Addinsell vale quanto Tchaikowski) che di esprimere un proprio mondo musicale.

Fu però proprio questo peudo-impressionismo da salotto che allargò, intorno al 1950, la clientela di Garner, cattivandogli quelle universali simpatie che le sue principali opere non gli avevano conquistato.

La musica di Erroll Garner ha un potere di seduzione innegabile ed ha un suo inconfondibile profumo. Ma una gran parte del suo fascino deve essere attribuita ad una peculiarità tecnica che spesso si irrigidisce nella convenzionalità della formula: uno sfasamento tra il gioco delle due mani che crea una sottile poliritmia, gustosa nella sua sconcertante contraddittorietà. Oltre a ciò, l'uniforme accentazione dei tempi forti e dei tempi deboli, nell'accompagnamento della sinistra (che il più delle volte è risolto col classico « boston ») aggiunge alla musica garneriana ulteriore suggestione, conferendole una particolarissima dinamica. Di questi tipici moduli Garner tuttavia ha abusato; non di rado anzi le sue interpretazioni si riducono ad un semplice « trattamento », ad una rigorosa applicazione di formule, che una certa pigrizia nell'invenzione melodica avvilisce ancor più.

Nonostante queste riserve, non è possibile contestare a Garner una spiccata personalità ed un vivido ingegno, di cui è rimasta una convincente documentazione nella sua copiosissima produzione discografica.

A Shearing e a Garner (e anche, ed anzi forse più, a Tatum e a Powell) si è ispirato un terzo pianista che in epoca recentissima ha suscitato i più entusiastici commenti: Oscar Peterson.

Peterson, che è nato a Montreal il 15 agosto 1926, è figlio di un facchino delle ferrovie canadesi che aveva costituito con i membri della sua famiglia un'orchestrina dilettantistica che si esibiva di tanto in tanto nelle chiese e in occasione di pubbliche cerimonie della comunità negra. In quell'orchestrina Peterson fece i suoi debutti come pianista, in tenera età. A 14 anni la sua tecnica era così progredita da permettergli di vincere un concorso nazionale per musicisti amatori, ciò che gli valse, qualche tempo dopo, una scrittura alla stazione radiofonica di Montreal, la CKAC. Quella prima affermazione lo spronò a studiare: prima sotto la guida di Paul de Marky (con cui si dedicò a lungo anche alla musica classica), e poi con Johnny Holmes, nella cui orchestra militò per qualche tempo, prendendo parte ad alcune trasmissioni radiofoniche.

Incise poi qualche disco che ebbe calde accoglienze; e nel 1947 era già il più reputato musicista canadese. La sua fortuna internazionale cominciò tuttavia più tardi, quando la troupe del *Jazz at the Philharmonic* diede un concerto a Montreal. In quell'occasione Norman Granz, l'impresario, ebbe modo di ascoltare il giovane pianista negro e ne rimase impressionato al punto da indursi ad offrirgli una scrittura, che Peterson però rifiutò non sentendosi ancora preparato.

Soltanto nel settembre del 1949 egli, aderendo finalmente all'invito di Granz, si unì alla troupe del J.A.T.P. ottenendo un successo trionfale, al suo debutto al Carnegie Hall (del quale esiste una convincente testimonianza discografica). Un esito egualmente entusiastico ebbero tutte le sue altre esibizioni col J.A.T.P., che nell'aprile del 1952 si spinse anche in Europa. Negli

intervalli tra le tournée della popolarissima troupe, Peterson ha suonato nei maggiori locali newyorkesi (vivissimo successo ebbero le sue esibizioni al *Bop City*) sia solo che in trio.

Come si è già accennato, lo stile di Oscar Peterson non ha una particolare originalità, giacchè sono tuttora evidentissime nelle sue esecuzioni le influenze di Tatum, Shearing, Powell e Garner. Il suo trionfale successo ha quindi un'altra giustificazione: esso deve essere attributo interamente alla sua sfolgorante tecnica pianistica, che è probabilmente superiore a quella di qualsiasi altro pianista di jazz e che non può non sbalordire, soprattutto sugli stacchi veloci.

Anche Peterson non segue, se non a tratti, gli stretti sentieri del bop; percorre al contrario binari già collaudati, lasciando agli altri il sempre più difficile compito di sperimentare vie nuove.

CAPITOLO VII

Il Cool Jazz

Abbiamo già detto, in un precedente capitolo, del progressivo sgretolamento dell'edificio di rigide norme e di inderogabili schemi costruito dai *boppers*, che, intorno al 1949, dovettero, sotto la pressione degli interessi di bottega degli industriali del jazz e di fronte alla incomprensione del pubblico, ripiegare su posizioni più prudenti. Si è tuttavia notato che molte delle modifiche apportate alla originaria sintassi bebop furono la conseguenza di un logico ed ineluttabile processo evolutivo, e si è accennato a questo proposito all'influenza sempre più marcata ed operante della quieta e insinuante voce del sassofono di Lester Young sui musicisti della più giovane generazione.

Fu proprio in quell'inconfondibile voce strumentale che si ritrovano le premesse di quella forma di jazz che succedette al bop e che, per certe sue caratteristiche, fu definita cool.

Cool jazz: ovvero jazz calmo, jazz freddo. Jazz inibito, introvertito, meditativo, potremmo dire ancora, e forse non ci riuscirebbe di trovare un solo aggettivo che non sia del tutto antitetico a quelli che vengono comunemente usati per qualificare il jazz tradizionale; tanto caldo ed aggressivo che fu chiamato un tempo *hot jazz* (jazz bruciante), tanto istintivo e violento che fu da molti benpensanti archiviato come una barbara musica di selvaggi.

Lester Young, abbiamo detto: ma il sassofono di Young non basta da solo a spiegare le origini del *cool jazz*, che ha anche altri padri spirituali. La preziosissima, esile voce della tromba di Miles Davis (questo mistico, questo « accademico » del jazz) costituì un altro dei pilastri su cui i *coolsters* poterono erigere il loro edificio, al quale la musica di un geniale pianista chicagoano, Lennie Tristano, conferì ulteriori titoli di nobiltà.

Lester Young, Miles Davis e Lennie Tristano. Come dire: la tradizione swing, rivissuta e deviata però da una potente personalità; il bop, filtrato tuttavia attraverso una sensibilità quasi decadente, intellettualizzato e interiorizzato; e la grande musica da camera europea (settecentesca soprattutto), vista attraverso le lenti deformanti di un musicista americano, nato ed educato nella città che, dopo New Orleans, era divenuta la patria d'adozione del jazz.

Soltanto Tristano quindi apportò qualcosa di nuovo (nuovo almeno nell'ambito del jazz); per il resto, il *cool jazz* non rappresenta altro che un logico corollario al bop, di cui ha sviluppato le premesse.

Ma i *boppers*, o almeno i più significativi fra essi, erano negri, e, anche se si compiacquero di adottare per primi l'aggettivo *cool* per designare la loro musica, non riuscirono a realizzare ciò che a ben guardare fu la loro costante aspirazione: frenare l'esuberanza della loro razza, e competere coi bianchi sul loro stesso terreno, quello della musica « pura », della musica gratuita, fine a se stessa.

Solo il giovane Miles Davis, pur ispirandosi a Gillespie (quanto meno dal punto di vista formale), riuscì ad inibirsi del tutto; fin dagli inizi, il bop perdette nella sua tromba quella foga ancora sensuale che Gillespie e McGhee e Navarro avevano ereditato da Eldridge. In Davis il discorso musicale si fa sottile, penetrante, cerebrale, articolandosi con composta e quasi accademica so-

lennità. La sua musica è raccolta, quasi mistica, di un'eleganza estetizzante, che sa di decadentismo.

Miles Davis è un negro ed è giovanissimo (è nato ad Alton nell'Illinois nel 1926) ma nulla nel suo stile fa pensare all'istintiva aggressività della sua razza. Forse furono i suoi studi alla Juilliard School di New York che diedero alla sua tromba una impostazione quasi accademica, o forse fu la sua lunga permanenza nel quintetto di Charlie Parker, la cui audacia armonica (istintiva, però) ha sempre costretto i suoi compagni a mantenersi su un livello musicale molto alto: il fatto è che Davis, a tutt'oggi, è l'unico musicista negro che si sia trovato perfettamente a suo agio nella schiera dei *coolsters,* questi raffinatissimi, questi « decadenti » del jazz.

A parte Davis, infatti, tutti i maggiori esponenti del *cool jazz* sono bianchi, e non potrebbe essere diversamente. Il jazz di oggi postula numerosi riferimenti alla musica europea pre e post romantica e il suo prezioso clima armonico, la sua olimpica dinamica, l'inibita, delicata musicalità delle sue linee melodiche mal si conciliano con la schietta esuberanza e con l'irruente vitalità dei musicisti negri. Del resto, che le forme più progredite del jazz attuale siano più accessibili ai bianchi che ai negri è confermato anche da un altro fatto, singolarissimo, e mai prima d'ora verificatosi: oggi sono numerosi i musicisti europei che possono cimentarsi con risultati non inferiori a quelli conseguiti dagli americani con le forme più moderne di jazz: le ultime incisioni del complesso inglese di Johnny Dankworth e soprattutto quelle registrate dai capifila del jazz svedese (Arne Domnerus, Lars Gullin, Bengt Hallberg, Putte Wickman, Rolf Ericson, ecc.) ne fanno fede.

In realtà il *cool jazz* rappresenta l'inevitabile conclusione tratta dai musicisti bianchi dall'esperienza del bop, che fu, sì, una musica negra (forse ancora più negra del jazz primigenio, nel quale, alle origini, la componente francese era rilevantissima), ma che si atteggiò nelle forme che abbiamo cercato di lumeggiare sotto l'influsso, indiretto e sotterraneo, della civiltà dei bianchi. Per questo il bop piacque forse più ai bianchi che ai negri, per questo, infine, i bianchi se ne impadronirono. I più colti fra essi, e primo fra tutti Lennie Tristano, lo spremettero, tenendo soltanto quanto li aveva interessati — che fu del resto enormemente arricchito — e lasciando tutto il resto, e cioè la forte sostanza negra.

Lennie Tristano è nato a Chicago nel 1919, in una povera famiglia di emigrati italiani. Nacque durante l'infuriare dell'epidemia della febbre « spagnola », che lo colpì quando era ancora in culla. La sua prima infanzia fu quanto mai infelice. L'influenza lo aveva crudelmente menomato: il suo sviluppo mentale era molto lento e la sua vista si andava a poco a poco spegnendo, finchè scomparve del tutto quando il ragazzo aveva solo nove anni.

I genitori lo mandarono allora a studiare in una scuola per ciechi, in una piccola cittadina dell'Illinois, della quale Tristano conserva un orribile ricordo. La disciplina era durissima, ispirata a un puritanesimo intransigente e miope, e l'*entourage* dei compagni di scuola, in gran parte deficienti o semideficienti, era deprimente.

Tristano seppe tuttavia reagire all'influenza negativa dell'ambiente: il suo cervello, nei primi anni dell'infanzia minorato dall'infermità, aveva ripreso il suo sviluppo normale tanto che presto egli si distinse tra i suoi compagni

di studio rivelando una sigolare inclinazione per la matematica e per la musica.

In quella scuola ebbe infatti modo di studiare il piano, il sassofono, il clarinetto e il violoncello e potè costituire qualche orchestrina studentesca. Quando lasciò l'istituto, il suo insegnante lo portò al Conservatorio di Chicago, raccomandando caldamente il giovane di cui aveva intuito le grandi possibilità.

Al Conservatorio Tristano studiò per qualche anno (dedicandosi alla musica classica), ma, prima degli esami finali, non potendone sostenere le forti tasse, dovette abbandonare gli studi e cercare un lavoro rimunerativo in qualche orchestrina chicagoana.

Le prime sue esperienze furono però scoraggianti. Tristano suonava il piano in uno stile vicino (« scandalosamente », come confesserà in seguito) a quello di Art Tatum, e il sassofono tenore secondo gli insegnamenti del defunto Chu Berry, ma non si curava minimamente di rispettare le esigenze del pubblico. E i suoi datori di lavoro, dopo essersi chiesti inutilmente che cosa mai volesse significare quella musica che il pubblico definiva volta a volta « cinese » o addirittura « *stinking* », lo licenziavano con garbo ma con regolarità.

I musicisti di passaggio però rimanevano letteralmente sbalorditi. Un altosassofonista di Chicago, allora alle prime armi, Lee Konitz, lo ascoltò suonare in un'orchestrina specializzata in rumbe, e ricevette dal piano di Lennie Tristano una impressione cosl forte da modificare letteralmente il corso della sua esistenza; ed un'eguale impressione riportarono alcuni musicisti della orchestra di Woody Herman che, nella primavera del 1946, passarono in tournée per Chicago.

Chubby Jackson, il grosso contrabbassista di Herman che si era ormai fatta una reputazione come scopritore di talenti, propose a Tristano un ingaggio per una importante tournée con una sensazionale orchestra che aveva in animo di costituire (e che mai costituì), e Billy Bauer, il chitarrista, fece qualcosa di più: lasciò l'orchestra di Herman (dove fu rimpiazzato da Chuck Wayne) per unirsi a Tristano. Con lui e col contrabbassista Arnold Fishkin il cieco pianista costituì un trio che fu scritturato a Freeport e poi a New York, in un locale della 52ª Strada, e che attirò subito l'attenzione della critica americana.

I primi dischi del trio pubblicati nel 1947 dalla « Keynote » (in modo particolare due facce: *I can't get started* e *Out on a limb*) dimostrarono a tutti che i musicisti che avevano tessuto le lodi di Tristano non avevano esagerato affatto. Ecco finalmente qualcosa di originale, qualcosa di profondamente musicale, qualcosa di nobile. Vi era, in quelle esecuzioni, una solennità di evidente ispirazione bachiana che contrastava in modo singolare col rotto linguaggio dei *boppers* allora imperante; vi era un sereno equilibrio e un'eleganza contrappuntistica tutta settecentesca che ricordò a qualcuno il nome di Mozart. Eppure si trattava di jazz.

Nel 1947 e nel 1948 Tristano suonò qua e là, saltuariamente, in vari locali newyorkesi, ma fece soprattutto molti proseliti, dedicandosi con passione all'insegnamento. Tra i suoi allievi figuravano musicisti che sarebbero diventati i pontefici massimi del *cool jazz*: il tenorsassofonista Warne Marsh, il clarinettista John La Porta, l'altosassofonista Lee Konitz ed altri ancora (tra

cui il vecchio *dixielander* Bud Freeman) che andavano giurando che Lennie Tristano era il non plus ultra, « *the veritable end* », come si dice in gergo.

Tra tutti costoro il musicista più significativo era Lee Konitz, la cui voce strumentale può essere considerata la voce paradigma del *cool jazz,* assieme a quella del sassofono tenore di Stan Getz.

Konitz è nato a Chicago nel 1927. Il suo primo amore fu il clarinetto, che imparò a suonare dall'insegnante di un magazzino di musica, che offriva 200 lezioni gratuite agli acquirenti dei suoi strumenti. La sua carriera professionale cominciò nei primissimi anni di guerra, quando Lee era ancora un ragazzo: fu con l'orchestra di Gay Claridge, poi con quella di Teddy Powell (1942) e da ultimo, finalmente con un sax contralto fra le labbra, in quella di Jerry Wald.

Interrotto il lavoro per qualche tempo per perfezionarsi al Roosevelt College, ricomparve, a partire dall'agosto 1947, nell'orchestra di Claude Thornhill, con la quale incise i primi dischi per la « Columbia ». L'anno successivo si stabilì a New York e si unì a Tristano, sotto la cui guida aveva già studiato a Chicago prima di entrare nell'orchestra di Thornhill, e con lui costituì un quintetto.

« Temo di non riuscire ad esprimere in parole ciò che devo a Lennie. Egli mi ha fatto veramente capire la musica, tutta la musica, jazzistica o no », ha dichiarato Konitz, rendendo così un sincero omaggio al suo maestro che gli aveva permesso di forgiarsi uno stile originalissimo, soltanto lontanamente apparentato a quello di Charlie Parker. Ma l'incontro fra Tristano e Konitz non fu utile soltanto a quest'ultimo: in Lee, infatti, Tristano trovò il compagno ideale; la gelida voce di Konitz, quel suo raffinatissimo discorso fatto di rapidi accenni, lucido e sommesso, spoglio di qualsiasi traccia di sensualità, disumano, persino, nel suo rigorismo intellettuale, permise al cieco pianista di Chicago di realizzare finalmente in modo compiuto quel mondo musicale, veramente nuovo, sul quale il suo trio aveva aperto uno spiraglio.

Nella prima seduta di incisione del quintetto di Tristano con Konitz, per la « New Jazz », che risale al gennaio del 1949, videro la luce *Progression, Retrospection, Subconscious Lee* e *Judy* che altro non sono che rielaborazioni di temi classici e cioè, rispettivamente: *Lullaby in rhythm, These foolish things, What is this thing called love* e *Don't blame me.* Non si trattò delle prime incisioni di *cool jazz* (il primato spetta, in questo campo, all'orchestra di Woody Herman che, alla fine del 1947, aveva inciso due facce, l'ultima parte della *Summer sequence* e *Four brothers,* che possono considerarsi i primi documenti del nuovo genere jazzistico), ma si trattò dei primi esempi incisi della scuola *cool* newyorkese — quella di Lennie Tristano — che, per i suoi evidenti riferimenti alla musica da camera settecentesca e per la sua tendenza al cromatismo (e per il gusto, quasi nuovo per il jazz, per il « fugato »), si stacca più delle altre dalla tradizione jazzistica.

Con l'affermazione di Konitz e della musica di Tristano furono rotti definitivamente i ponti col passato: il jazz, che, fino a Parker compreso, era stato sensuale, istintivo, viscerale, divenne effettivamente ed assolutamente cerebrale. Del caratteristico linguaggio del bop rimasero, e furono portati alle estreme conseguenze, quel discorrere per accenni fugaci, quel particolare gusto del sottinteso e la tipica articolazione delle frasi. Ma il *punch,* l'esuberanza inventiva dei *boppers* andarono perduti.

Così, al gusto per gli unisoni dei *boppers* (un gusto che denuncia chiaramente quel residuo di sensualità nei musicisti bop di cui si è più volte parlato) si è sostituito il gusto per il contrappunto più prezioso; mentre la *chase* dei *boppers* ha perduto nel *cool jazz* — soprattutto in quello della scuola di Tristano — ogni significato sportivo per sublimarsi in un sottilissimo gioco antifonico condotto spesso a duine, a crome sui tempi veloci.

Ma la caratteristica precipua dei musicisti *cool* è l'amore per la purezza del suono. Così le voci dei sassofoni si fecero limpide, preziosamente fragili, più acute e più tese, e il loro fraseggio, condotto spesso a semicrome sui tempi lenti, divenne quasi chitarristico, riallacciandosi cosl a quello caratteristico del tenorsassofonista bop Wardell Gray. Il vibrato, che nei *boppers* è ancora quasi sempre presente (seppure a volta appena accennato e molto largo), scomparve del tutto.

Queste considerazioni valgono per lo stile di tutti i sassofonisti *cool*: per Lee Konitz e per i suoi discepoli (Art Pepper, Paul Desmond, Sam Most, ecc.), per i tenorsassofonisti: Warne Marsh — un vero e proprio alter ego di Konitz — Stan Getz, Zoot Sims, Al Cohn, Herb Steward, ecc., per i baritonisti Gerry Mulligan e Lars Gullin, e persino per i clarinettisti, primo fra tutti John La Porta.

Tra tutti costoro, il musicista che più di ogni altro si distinse, affermandosi come il più brillante tenorsassofonista dell'ultima generazione, è Stan
— Stan Getz, Zoot Sims, Al Cohn, Herb Steward, ecc., per i baritonisti Gerry
la carriera di orchestrale nell'adolescenza e che si era fatto le ossa nelle orchestre di Teagarden, Stan Kenton, Jimmy Dorsey, Benny Goodman e di molti altri.

La storia di Getz ci riconduce a quella dell'orchestra di Woody Herman, che, come abbiamo già ricordato, alla fine del 1947 cambiò radicalmente politica e personale e si mise di impegno per rinnovare le belle imprese che avevano fatto dell'*Herman Herd* del 1945-46 una delle più brillanti formazioni della storia del jazz

Herman non era stato insensibile alle modifiche apportate alla sintassi jazzistica dai *boppers* (che nel 1947 stavano attraversando il loro periodo di maggior fortuna) e quando ricostituì l'orchestra in California abbracciò con entusiasmo le nuove teorie musicali.

Non potendosi però permettere il lusso di scritturare musicisti di primo piano, si rivolse ai giovani e ai giovanissimi. Tra questi erano il baritonista Serge Chaloff, il vibrafonista Terry Gibbs e tre tenorsassofonisti: Stan Getz, Zoot Sims e Herbie Steward che Woody aveva prelevato in blocco da un complessino di Los Angeles diretto da Gene Roland.

I tre tenorsassofonisti, assieme a un quarto, Jimmy Giuffrè, si erano specializzati nelle esecuzioni di arrangiamenti la cui maggiore attrattiva era costituita dalle originali partiture per quattro sassofoni tenori che Giuffrè scriveva per il complesso Roland. Entrati nell'orchestra di Herman, essi ripresero la formula in cui si erano specializzati, con la sola modifica che il quarto tenore, Giuffrè, fu rimpiazzato, su consiglio di Herman, col baritono Serge Chaloff.

I tre tenorsassofonisti suonavano, come tutti i loro colleghi della stessa generazione, in uno stile basato sul fraseggio di Charlie Parker espresso con

Lil Armstrong

Willie « The Lion » Smith

James P. Johnson

Coleman Hawkins

Chu Berry

Charlie Ventura

la voce strumentale di Lester Young; essendo bianchi, tuttavia erano meno aggressivi dei più genuini *boppers* negri, e suonavano con un quieto *relax*.

Quando l'orchestra fu invitata ad incidere negli studi hollywoodiani della « Columbia », nel dicembre del 1947, Herman volle sperimentare in due facce la formula di Giuffrè, che lo stesso suo inventore introdusse nel suo arrangiamento di *Four brothers* (Quattro fratelli) e che Ralph Burns, tornato nell'orchestra, riprese per la quarta parte della sua *Summer sequence*, la cui incisione, iniziata nel 1946, era rimasta in sospeso.

L'impasto dei tre tenori sul fermo *background* fornito dal baritono di Chaloff piacque immensamente e costituì la nota caratteristica della nuova formazione.

Il cosiddetto *four brothers' sound*, come fu chiamato, non era altro, in sostanza, che la trasposizione orchestrale dell'insinuante voce strumentistica di Lester Young, di cui riproduceva il tipico *relax*, la pastosità e quel neutro, elusivo colore che aveva incantato i musicisti bop. Fu proprio attraverso quella traduzione orchestrale che lo stile di Lester Young esercitò un influsso potente sul nuovo jazz.

Perchè l'orchestra di Woody Herman, se spesso suonava del bop senza aggettivi (come nell'eccellente *Keen and peachy*, che Shorty Rogers aveva ricavato dalle armonie di *Fine and dandy*), più spesso si esprimeva in un linguaggio nuovo, cool appunto, come si disse poi, come cool suonava il suo più brillante esponente, Stan Getz, che lasciò senza fiato i musicisti d'America con uno splendente assolo di tenore nel disco *Early Autumn*, inciso nel dicembre del 1948 su un arrangiamento di Burns.

Il cool *jazz* della formazione dei *four brothers* è tuttavia dissimile da quello di cui Tristano diede i primi saggi all'inizio del 1949 con *Progression, Retrospection, Subconscious Lee* e *Judy*: nella musica hermaniana infatti i rapporti col bop negro sono più stretti e la componente classica che tanta rilevanza ha nella musica di Tristano è del tutto assente. Meno severa di quella del pianista chicagoano, la musica di Herman è più colorita e, entro certi limiti, più melodica rispetto a quella (e questo giudizio vale anche per il sassofono di Getz nel confronto con quello di Konitz).

La formazione dei *four brothers* ebbe una vita breve anche se brillantissima: vi passarono musicisti bianchi e negri di fama (come Ernie Royal, Milton Jackson, Shorty Rogers, Oscar Pettiford, Chubby Jackson e Bill Harris) e molti dischi eccellenti (*Lemon drop, Everywhere, Tenderly, Detour Ahead, Keeper of the flame* — arrangiato da Shorty Rogers sulle armonie di *I found a new baby* — sono le facce più note oltre quelle già menzionate) sono rimasti a testimoniarne l'alto livello musicale.

Quando si sciolse, nel novembre del 1949, i *coolsters* che essa aveva allevato nel suo seno, e che ormai avevano conquistato un'ottima reputazione, si sbandarono unendosi ai loro correligionari newyorkesi.

Il colore, il *relax* della musica di Herman e la solennità classicheggiante dei proseliti di Tristano si sposarono felicemente in una serie di incisioni rimaste celebri, edite dalla « Capitol » nel 1949 e nel 1950, sotto il nome di Miles Davis, alcune delle quali restano fra i documenti più nobili che finora abbia dato il cool *jazz*.

Racconta Barry Ulanov, nella sua *A History of Jazz in America*, che l'iniziativa di queste incisioni si dovette a due arrangiatori bianchi, Gerry Mul-

ligan e Gil Evans (quest'ultimo arrangiatore per l'orchestra di Claude Thornhill), che, alla fine del 1948, con l'aiuto di vari musicisti che si riunivano regolarmente nell'appartamento di Evans, sperimentarono nuovi impasti di strumenti — tromba, trombone, sax baritono, sax contralto, corno francese, basso tuba e ritmi — alla ricerca di un « *new sound* », ricco di colore e nello stesso tempo cool.

Un complessino sperimentale fu anzi costituito coi nuovi concetti, nel settembre di quell'anno, al *Royal Roost* di Broadway, sotto la direzione di Miles Davis, che ebbe così alle sue dipendenze, tra gli altri, Lee Konitz. Nel gennaio del 1949, finalmente la « Capitol » acconsentì a registrare i tanto decantati « nuovi suoni », e organizzò una prima seduta di incisione con Davis, Konitz, Mulligan, Max Roach, Al Haig, il trombonista Kai Winding, e qualche altro musicista meno noto, sotto la supervisione di Pete Rugolo. Furono registrate quattro facce, *Godchild, Jeru, Move* e *Budo*, alle quali, ad intervalli di qualche mese, seguirono *Boplicity, Israel, Venus de Milo, Rouge* e *Darn that dream* e altre ancora, eseguite da differenti formazioni in cui gli unici elementi fissi erano Davis, Konitz, Mulligan e il basso-tubista Bill Barber.

I dischi, se lasciarono del tutto indifferente il grosso pubblico, entusiasmarono i critici e i musicisti, che rimasero soprattutto impressionati dalla nobiltà delle partiture di *Israel*, di Johnny Carisi, e di *Boplicity*, di Gerry Mulligan e Cleo Henry.

Nel 1949 dunque le caratteristiche del cool *jazz* si potevano dire ormai perfettamente definite. I *coolsters* divennero di casa al *Birdland*, a Broadway, ed incidevano a getto continuo. Tristano registrò alcune facce rimaste famose per la « Capitol », fra cui *Marionette, Sax of a kind* (ovvero *Fine and dandy*) e lo sconcertante *Intuition*, Konitz incise copiosamente con varie formazioni di cui alcune portanti il suo nome (e meritano di essere ricordate a questo proposito alcune facce per la « New Jazz », come *Marshmallow* (alias *Cherokee*), *Fishin' around* (ovvero *I never knew*), *Tautology* e *Sound Lee*, col suo quintetto, e un *Duet for saxophone and guitar* con Billy Bauer, inciso per la « Prestige »); mentre Stan Getz, costituito un quartetto e trasferitosi definitivamente a New York, acquistò una sempre più larga rinomanza registrando decine di dischi fra cui meritano una segnalazione: *My old flame, Yesterdays, Marcia* (fondato sulle armonie di *When your lover has gone*), *There's a small hotel* e *Long Island Sound*, ripreso da un vecchio *tune* hollywoodiano: *Zing, went the strings off my heart.*

Infine venne a dar loro manforte un pianista che non si era mai mosso da San Francisco: Dave Brubeck.

Brubeck — che è nato nel 1921 — dopo aver studiato per qualche tempo veterinaria, si era dedicato alla musica nel 1942, studiando armonia e composizione al Mills College di San Francisco, sotto la guida di Darius Milhaud. Dopo una breve parentesi militare, durante la quale diresse un'orchestra con cui girò i teatri di guerra europei accompagnando uno spettacolo del Radio City Music Hall per le forze armate, tornò agli studi con Milhaud, diplomandosi in composizione.

Scoperto dal *disc jockey* Jimmy Lyons, che lo portò all'inizio del 1949 ai microfoni della KNBC, Brubeck si fece subito notare come musicista preparatissimo, e alcune sue lezioni tenute all'Università di California aumentarono ancora il suo prestigio.

Un suo trio, costituito col bassista Ron Crotty e il vibrafonista-batterista Cal Tjader, incise, dalla fine del 1949 in poi, vari dischi per una piccola casa di San Francisco, la « Fantasy », ai quali si aggiunsero presto altri registrati con un ottetto formato per l'occasione, alle cui incisioni collaborò pure l'arrangiatore Dave van Kriedt.

Dopo la pubblicazione di quei dischi, il successo di Brubeck fu assicurato; sciolto il trio per ragioni di forza maggiore, e costituito un quartetto, questo riscosse caldi consensi al *Surf Club* di Hollywood, consensi che gli valsero una scrittura all'inizio del 1952 al *Birdland.*

In questo locale si esibì con una originale formazione costituita dal clarinettista-altosassofonista Paul Desmond (che già aveva partecipato alle incisioni dell'ottetto), dal batterista Herb Barman e da Freddy Dutton, che alternava il contrabbasso al fagotto.

La concezione musicale di Brubeck è molto vicina a quella di Lennie Tristano. Anch'egli, come il suo collega chicagoano, ha voluto conciliare lo spirito, il sapore del jazz con le esigenze di nobiltà formale della musica da camera europea, non disdegnando le avventure nel campo del politonalismo.

Le facce più originali di Brubeck sono forse quelle incise col trio, che, benchè concepite con sereno equilibrio e talvolta costruite con settecentesca maestosità e semplicità, sono animate il più delle volte da un *punch* schiettamente jazzistico.

L'influenza di Shearing è evidentissima in esecuzioni come *S'wonderful, Spring is here* e *Tea for two,* ma quella equivoca tenerezza melodica, spesso decisamente salottiera, che costituisce la spiccante caratteristica delle esecuzioni del pianista inglese, scompare del tutto in Brubeck, che tocca il suo piano con più vigore e costruisce i suoi assoli con più rigoroso senso dell'architettura.

Anche quando usa come sfondo i ritmi sudamericani, come in *Spring is here* o in *Old Black Magic,* il pianista di San Francisco mantiene sempre i suoi assoli in un clima di classica compostezza, che giustifica perfettamente la inserzione di temi classici, che non sono e non vogliono essere citazioni spiritose (come quasi sempre avviene nel jazz) ma che rappresentano geniali soluzioni dello sviluppo melodico di taluni temi. La inserzione di un tema di una sonata di Scarlatti in *September song* è molto indicativa a questo proposito, come lo è l'introduzione di *Tea for two,* condotta sul tema (in modo minore anzichè maggiore) della Marcia Militare di Schubert, o il richiamo a Pierino e il Lupo in *Sweet Georgia Brown.*

Anche Brubeck, dunque, come molti esponenti del *cool jazz* ha ripudiato l'utopia impressionistica che ha incantato tanti celebri musicisti di jazz (soprattutto i pianisti) per ispirarsi alle ben più positive ed eternamente valide conquiste della musica da camera settecentesca.

Nelle facce dell'ottetto Dave Brubeck si ispira direttamente alle esecuzioni di Miles Davis e di Tristano-Konitz, arricchendone tuttavia le formule con spregiudicatezza e con una ricchezza coloristica che talvolta fa pensare a Ellington (v. *Prelude*).

Anche quando si ispira più direttamente alla musica di Tristano, come in *Fugue on bop themes,* che è forse il suo capolavoro, Brubeck si ingegna infatti di conferire alle formule tristaniane più vivacità, più swing, e soprattutto una varietà del tutto ignorata ai *coolsters,* raggiungendo spesso una compiutezza compositiva quale si riscontra soltanto nella musica classica.

Ma la lista dei *coolsters* non è finita: ogni giorno nuovi musicisti vengono ad ingrossarne le file. Sono recentissime le incisioni di Shorty Rogers con un complesso di studio comprendente Art Pepper e Jimmy Giuffrè, che si propongono di ricreare l'atmosfera delle facce di Davis, e molto si parla oggi di due musicisti di Filadelfia, i fratelli Dennis e Adolphe Sandole, i quali stanno compiendo esperimenti nella direzione dell'atonalismo.

* * *

Sarà, l'atonalismo, la meta ultima del cool *jazz?* È possibile.

Ma allora potrà ancora il jazz conservare le sue caratteristiche? E per quanto tempo?

Questi interrogativi si pongono oggi i cultori della giovane musica americana, una musica che in mezzo secolo di vita si è evoluta seguendo, su tutt'altro piano naturalmente, lo stesso cammino percorso dalla musica europea in molti secoli di travaglio.

Certo, il jazz ha perduto oggi gran parte di quelle caratteristiche che gli permisero più di vent'anni fa di conquistare il mondo intero: ha smarrito ogni caratteristica folkloristica, e quella potente carica emotiva che dava alla tromba di Armstrong e alla voce di Bessie Smith un profondo significato umano si è esaurita completamente. Ma, ci si domanda, il jazz di oggi è rimasto fedele almeno al suo linguaggio, e cioè ai suoi tipici mezzi espressivi?

È, insomma, il problema della duttilità, dei limiti del linguaggio jazzistico, che si pone, oggi più che mai, a coloro che, amando di sincero amore il jazz, non vorrebbero vederlo morire, neppure per un alto ideale d'arte, qual è quello che spinge i jazzisti di oggi a sempre più ambiziosi esperimenti.

CAPITOLO VIII

Di tutto un po', in tutto il mondo

Gli avanguardisti del cool *jazz* costituiscono oggi una sparuta minoranza nella scena jazzistica mondiale, anche se su di essi è concentrata, come è giusto, l'attenzione dei critici più avvertiti e dei musicisti di tutto il mondo.

Quanto al grosso pubblico, esso non ne comprende gli sforzi, che d'altronde sono addirittura sconfessati da una gran parte degli amatori e dei critici del jazz, che si arresta a forme jazzistiche più accessibili e, perchè no?, più divertenti.

Così, negli ultimi anni, si è assistito a un singolare fenomeno: quello del ritorno alle forme primitive di jazz, che sono state riesumate con una meticolosità che si spinge talvolta fino alla riproduzione testuale dell'accidente formale.

Il cosiddetto « *New Orleans Revival* » ha radici lontane, anche se soltanto recentemente è divenuto un fenomeno mondiale imponente.

Già fin dall'epoca d'oro dello Swing, l'orchestra di Bob Crosby aveva riportato in onore il jazz primogenito che aveva però interpretato ed aggiornato secondo i canoni estetici dello Swing. Poi era stata la volta di un complessino costituito a Chicago nel 1939 dal trombettista Muggsy Spanier, che con maggior rigore formale (e naturalmente con minor fortuna) risuscitò l'intemerato Dixieland di dieci anni prima.

Si trattava tuttavia di tentativi sporadici, a cui neppure i concerti di jazz tradizionale organizzati al Town Hall di New York, negli anni di guerra, dal chitarrista Eddie Condon, riuscirono ad assicurare, come ci si riprometteva, un'ampia risonanza.

La musica che gli uomini di Condon e di Spanier suonavano, del resto, si riallacciava più alla tradizione chicagoana che a quella di New Orleans: e per risvegliare l'interesse del pubblico, come si scoprì poi, ci voleva appunto la musica festosa e ininibita delle *marching bands* che, nei primi anni di questo secolo, avevano contribuito a fare della città del Delta del Mississippi una delle più pittoresche città del mondo.

Ma di quella musica, intorno al 1940, si era addirittura perduto il ricordo: soltanto gli uomini che di quella musica erano stati i protagonisti avrebbero potuto ricrearla.

Ma dove erano? Di essi non si sapeva nulla e probabilmente molti di essi avevano abbandonato completamente la musica. Molti di essi in ogni modo erano sicuramente vivi, in qualche parte della Luisiana.

Ed uno di loro, forse il più celebre esponente di quel primo eroico periodo della storia del jazz, fu ritrovato: Bunk Johnson, l'uomo che aveva suonato con Buddy Bolden, e che, secondo la leggenda, aveva insegnato a suonare la tromba a Louis Armstrong, durante l'adolescenza.

Era stato rintracciato a New Iberia, una cittadina della Luisiana, in cui Johnson si era stabilito da molto tempo. Aveva più di sessant'anni e faceva il camionista; ma quando alcuni studiosi del jazz, che stavano preparando una prima importante storia della musica popolare americana che avrà per titolo *Jazzmen,* gli scrissero una lettera, indirizzata al postino di New Iberia, Bunk Johnson rispose a tutte le domande che gli venivano poste frugando con buona volontà nei ricordi di quei vecchi tempi.

Quando *Jazzmen* fu pubblicato, ed ebbe un meritato successo, molti si chie-

sero se non era proprio possibile sentir suonare il leggendario Bunk, che ai suoi bei tempi non aveva registrato alcun disco. Così, una sottoscrizione gli procurò una dentiera e una tromba luccicante, e dopo qualche mese di esercizi il povero vecchio camionista fu di nuovo in grado di suonare la tromba.

Gli furono fatti incidere dei dischi, a New Orleans, con un apparecchio portatile, e, nel 1943, gli fu offerto un ingaggio a San Francisco, per interessamento dei critici Eugene Williams e Rudi Blesh. Bunk suonò con vari complessi ed anche con un'orchestrina semidilettantistica che un giovanotto di San Francisco, Lu Watters, aveva costituito fin dal 1939 e che aveva denominato *Yerba Buena Jazz Band,* ma molto spesso dovette accontentarsi di vivere di ripieghi.

Ritornato a New Iberia, nel 1944, vi rimase per qualche mese, poi suonò a Boston con Sidney Bechet. Nel settembre 1945 fu scritturato, con grande pubblicità, allo Stuyvcsant Casinò, a New York.

Dopo i primi entusiasmi, tuttavia, il pubblico gli voltò le spalle: alcuni suoi concerti, a New York e a Chicago, furono ferocemente stroncati, e Bunk, ormai vicino alla settantina ed avvilito, si ritirò nuovamente, nel 1948, a New Iberia, dove morì il 7 luglio 1949 in estrema povertà, vittima di un destino crudele.

Il jazz di New Orleans, che Bunk aveva contribuito a creare e che aveva riportato nella piena luce della ribalta, non morì però con lui. Uno dopo l'altro, tutti i leggendari pionieri del jazz furono riscoperti e portati alla radio o nelle sale di incisione. Nel 1943 fu ritrovato il vecchio Kid Ory, che suonava in un localino di Los Angeles; qualche tempo prima era stata la volta di Kid Rena, di Oscar Papa Celestin, di Papa Mutt Carey, di Alphonse Picou e di cento altri.

A New York, a Chicago, a San Francisco e soprattutto a Los Angeles, i *dixielanders,* bianchi e negri, ripresero coraggio e, dopo il declino del bop, furono per qualche tempo i veri dominatori della scena jazzistica americana.

Anche in Europa il « *Dixieland Revival* » ebbe un'eccezionale fortuna, dopo che un'orchestra australiana, quella di Graeme Bell, fece una tournée in vari paesi europei nel 1947, risvegliando l'interesse per la vecchia musica di New Orleans. In Francia il pioniere era stato un giovanissimo dilettante, il clarinettista Claude Luter che si era rivelato al Festival di Nizza del 1948, mentre in Inghilterra era stato il pianista George Webb a piantare il seme che diede frutti copiosissimi.

Decine e decine di orchestre New Orleans dilettantistiche e semidilettantistiche sorsero in un baleno in tutti i paesi del mondo, trovando un terreno particolarmente propizio in Inghilterra e in Francia. Humphrey Lyttelton, Freddie Randall, Mick Mulligan, i fratelli Christie, Mike Daniels, Joe Daniels ed altri ancora si misero con entusiasmo sulla via indicata da George Webb in Inghilterra, dove il jazz tradizionale divenne una religione, e costituirono delle popolarissime orchestre. Poi fu la volta della *Crane river jazz band,* dei *Saints* di Manchester e di cento altri complessi, molti dei quali tutt'altro che mediocri (quello di Lyttelton è eccellente) che attirarono al jazz un pubblico entusiasta e vastissimo.

In Francia, Luter divenne in breve l'idolo degli appassionati che si misero ad urlare di gioia quando l'orchestra fu scelta per accompagnare il vecchio Sidney Bechet, il quale, trasferitosi dall'America in Francia, vi trovò appunto l'America e decine di migliaia di giovanotti in camicia a scacchi pronti a chiamarlo « le Dieu »; senza peraltro dimenticare altre orchestre dilettantistiche,

sorte sull'esempio di Luter, come quelle di Pierre Braslawski, André Rewelliotty, Michel Attenoux ed altre ancora.

La Germania, che fino all'ultima guerra era rimasta completamente estranea al movimento jazzistico, ha riguadagnato in fretta il terreno perduto: il suo più significativo contributo al « *Dixieland Revival* » è rappresentato dal complesso dei *Two Beat Stompers.*

In Olanda il jazz primogenito è onorato in modo particolare dalla orchestra del *Dutch Swing College,* diretta dal clarinettista Peter Schilperoort, e dai *Dixieland Pipers,* guidati dal pianista Eric Krans; ed anche in Italia l'onda del « *New Orleans Revival* » è giunta, seppure con molto ritardo, in seguito al successo di qualche complesso dilettantistico come la *Roman New Orleans Jazz Band* di Roma e la *Original Lambro Jazz Band* di Milano.

In Europa dunque il « *Dixieland Revival* » è un fenomeno eminentemente dilettantistico, che ha alla sua base l'imitazione, più o meno pedissequa, dei modelli d'oltreoceano, mentre negli Stati Uniti esso ha ancora per protagonisti gli stessi uomini che quella primitiva forma di jazz contribuirono a creare. A dar manforte agli autentici musicisti tradizionali, bianchi e negri, sono venuti tuttavia recentemente, anche in America, numerosi musicisti bianchi, quasi tutti di estrazione dilettantistica (ricordiamo, oltre al già menzionato Lu Watters, che da qualche tempo si è ritirato dalla scena jazzistica, il trombonista Turk Murphy, i *Firehouse Five Plus Two,* la *Castle Jazz Band,* l'orchestra di Conrad Janis, quella di Doc Evans, i *Dukes of Dixieland,* i *Dixie Rhythm Kings* ecc. ecc.), entusiasticamente sostenuti dal grosso pubblico ed appoggiati anche da un certo settore della stampa jazzistica statunitense.

Tutti costoro, eccettuati beninteso i genuini jazzmen della tradizione, non fanno che ripetere una musica storicamente superata, in quanto più non esistono i presupposti storico-ambientali che ne condizionavano l'esistenza. Più che autentici musicisti di jazz — che sono sempre, e non possono non essere, i creatori della musica che eseguono — sono degli esecutori di musica altrui, degli innamorati di una tradizione non più attuale, sebbene tuttora artisticamente valida.

Altrettanto valide, da un punto di vista artistico, appaiono oggi altre forme di jazz, che pure l'evoluzione della giovane musica americana sembra aver sconfessato definitivamente. Anche lo Swing, per esempio, che alla fine della guerra sembrò del tutto superato ha trovato recentemente molti cultori che si sono sforzati di riportare in auge, modernizzandoli, i fortunatissimi arrangiamenti che fecero la fama di Glenn Miller, durante la guerra.

Qualcuno, anzi, riallacciandosi a quella tradizione, ha creato della musica fresca e vitale: come Billy May, che si è rifatto a Lunceford.

Ed anche il blues vocale è ancora vivo; e così il boogie woogie.

Troppo rapida è stata l'evoluzione della musica jazz perchè essa possa presentare un panorama uniforme. Oggi i creatori del jazz, i pionieri di New Orleans e di Chicago, sono ancora sulla breccia, e suonano la loro musica, a fianco dei musicisti delle più giovani generazioni che esperimentano i loro rivoluzionari *new sounds,* coi mezzi loro forniti da una profonda preparazione musicale accademica.

Il jazz improvvisato, focoso, irruente, primitivo; il jazz da camera, raffinato, inibito e meditato; il jazz levigato e mondano delle grandi orchestre da ballo; il canto drammatico dei *blues shouters* negri; il trascinante boogie woogie dei pianisti di Chicago; la garbata sofisticazione del piano di Garner e

di Shearing; le dinamitarde esperienze nel campo sinfonistico di Stan Kenton; la voce umana della tromba di Armstrong e la musica ricca dell'orchestra di Ellington: tutto questo ed altro ancora offre oggi simultaneamente la scena jazzistica americana.

Nè meno animata, e soltanto di poco meno affollata, è la scena jazzistica europea. I musicisti di jazz del vecchio continente, si capisce, seguono da vicino gli schemi e gli stili proposti dai loro colleghi d'America e rarissimamente si rivelano dei creatori. Ma molti di essi hanno raggiunto un livello pari a quello dei campioni d'oltre oceano. Gli svedesi, nel campo specifico del jazz moderno, sono noti come i primi della classe e sono ormai popolari anche in America (e molti nomi dei più brillanti musicisti scandinavi sono già stati fatti nel corso di questa storia), e gli inglesi non hanno soltanto delle brillanti orchestrine di jazz tradizionale ma anche dei complessi moderni di primissimo ordine. Abbiamo ricordato l'altosassofonista Johnny Dankworth, il maggiore esponente della scuola cool; e al suo nome potremmo aggiungere quelli del tenorsassofonista Ronnie Scott, di Vic Lewis, che ha importato in Gran Bretagna la musica kentoniana, e di Kenny Graham, ardente seguace dell'afrocubanesimo, del trombettista Jimmy Deuchar, un discepolo di Miles Davis.

La Francia, lo si è detto, impazzisce per il jazz della città del Delta (che urla le sue note belluine — abbondantemente infranciosate però — nelle cantine esistenzialiste di St. Germain des Prés) ma vanta anche numerosi musicisti moderni di buona levatura, come gli altosassofonisti Hubert Fol e Michel de Villers, i pianisti Bernard Peiffer e Jack Diéval e il vibrafonista Géo Daly, per non parlare dei jazzmen della vecchia generazione, di cui furono condottieri il geniale chitarrista tzigano Django Reinhardt e il violinista Stephane Grappelly, che furono i veri pionieri del jazz europeo.

Il Belgio può vantare un musicista di grande classe nel chitarrista Jean « Toots » Thielemans, e la Danimarca affida il proprio prestigio internazionale al complesso del violinista Svend Asmussen e a quello del trombonista Peter Rasmussen. Quanto agli Olandesi, essi non si occupano soltanto delle molte eccellenti orchestre Dixieland domestiche, ma ammirano anche musicisti moderni come gli ottimi pianisti indonesiani Rob Pronk, Max Lim e Rob Madna.

Ma dovunque il jazz ha trovato ardenti proseliti: la Svizzera, oltre a coltivare il jazz tradizionale, ha offerto convincenti saggi di jazz moderno coi complessi di Hazy Osterwald e di Géo Voumard, e la Germania ha una ammirevole orchestra nella grande formazione di Kurt Edelhagen, un eccellente complessino nel Quintetto di Johannes Rediske, e ottimi solisti in Clarlo Böhlander (tr.), Paul Kuhn (piano), Franz von Klenk (alto) e molti altri.

Quanto all'Italia, essa ha una ancor breve tradizione nel campo jazzistico, ma vanta alcuni eccellenti musicisti, anche se una gran parte di essi, non avendo trovato un seguito sufficiente nel grosso pubblico e privi di appoggio da parte della Radio che ne ignora completamente le capacità jazzistiche, hanno dovuto praticamente abbandonare l'autentico jazz per imprese meno impegnative ma più remunerative. Fra i musicisti professionisti che hanno dimostrato di possedere sicure doti jazzistiche meritano una menzione, accanto ai musicisti della vecchia guardia come Gorni Kramer (fis. e cbasso), Armando Trovajoli e Enzo Ceragioli (piano), Francesco Ferrari (fis.) e Cosimo Di Ceglie (chit.), tutti popolari direttori di orchestre, numerosi strumentisti più giovani fra cui

ricordiamo: Oscar Valdambrini, Nunzio Rotondo, Giulio Libano (tr.), Glauco Masetti, Henghel Gualdi (cl.), Gianni Basso, Dasi Messana, Tullio Tilli (sax. ten.), Marcello Boschi, Baldo Maestri, Sergio Valenti (sax. alto), William Righi (cl. sax. ten. e viol.), Fred Buscaglione, Max Springher (viol.), Giampiero Boneschi, Bruno Martino, Umberto Cesari, Vittorio Paltrinieri, Gian Stellari (piano), Athos Ceroni, Mario Pezzotta (trne), Franco Cerri, Carlo Pes, Franco Pisano (chit.), Giuseppe Carta, Mario Cavagnoli, Roberto Nicolosi (cbasso), Gilberto Cuppini e Rodolfo Bonetto (batt.), a cui molti altri potrebbero aggiungersi.

Va detto tuttavia che, accanto ai musicisti professionisti, godono di una sempre crescente popolarità fra il pubblico degli appassionati i musicisti amatori e semiprofessionisti, che con maggiore ortodossia e passione si dedicano al jazz. Fra i più apprezzati e popolari ricordiamo Ivan Vandor (sax. sopr. e ten.), Ettore Crisostomi, Piero Umiliani e Fabio Mataloni (piano), Dick Mazzanti e Luciano Fineschi (trne), Marcello Riccio (cl.), Franco Raffaelli (sax. alto), Franco Garassini (batt.), Carlo Loffredo (cbasso) ecc. ecc.

Oggi, insomma, l'autentico jazz risuona in tutti i paesi del mondo, sotto tutte le latitudini. Vero e proprio esperanto musicale, il jazz ha trovato dovunque un seguito entusiastico; dovunque ha risvegliato l'interesse, da tempo sopito, delle più giovani generazioni per la musica.

Può definirsi, tutto questo, una moda? È per lo meno dubbio. Come osservò Hindemith, proprio a proposito del jazz, una moda che resiste per decenni (il jazz ha compiuto ormai il mezzo secolo!) non è più una moda: è un'epoca.

PARTE III

Gli uomini del jazz

a cura di ARRIGO POLILLO e PINO MAFFEI

Avvertenza

Compilare una piccola enciclopedia contenente brevi cenni biografici dei più noti musicisti di jazz del mondo implica la soluzione di numerosi problemi, fra i quali la scelta dei nominativi da includere non è certo l'ultimo nè il più facile.

Il criterio da noi seguito nella scelta può apparire, e certo è, opinabile: abbiamo cercato comunque di non omettere alcun musicista che abbia goduto di una duratura notorietà o che goda attualmente dei favori del pubblico, anche se tali favori siano poco giustificati in sede critica. Abbiamo perciò incluso cenni biografici anche di direttori di orchestre commerciali tenuto conto che il loro nome ricorre od è ricorso frequentissimamente nelle cronache del jazz.

Abbiamo creduto opportuno riportare anche le biografie di molti musicisti europei, il cui nome sia, per qualche motivo, noto anche in Italia o la cui importanza nella scena jazzistica europea sia rilevante. Non abbiamo incluso viceversa le biografie dei musicisti italiani, fra cui sarebbe estremamente difficile operare una selezione e che del resto sono familiari ai lettori.

Per quanto riguarda i compositori, ci siamo attenuti al criterio di includere soltanto quei musicisti la cui importanza nella storia del jazz sia indiscutibile, escludendo in linea di massima i compositori di canzoni anche se i loro temi sono stati utilizzati frequentemente nella musica jazz. La loro inclusione infatti ci avrebbe portato al di fuori dei limiti del nostro lavoro. Il lettore vorrà poi tenere presente che un gran numero di musicisti menzionati nelle pagine che seguono come strumentisti sono anche, e talvolta prevalentemente, compositori.

Per evitare confusioni abbiamo indicato accanto al nome di ciascun musicista lo strumento o gli strumenti da ciascuno suonato con maggiore frequenza, trascurando gli altri; abbiamo inoltre indicato determinati attributi comuni a moltissimi musicisti di jazz (arrangiatore, cantante, ecc.) soltanto quando essi abbiano una notevole importanza nell'opera di un determinato artista. Poichè ben pochi fra i musicisti biografati non hanno mai diretto orchestre, sia pure di piccole dimensioni, abbiamo omesso di norma la qualifica di « direttore » (che risulta del resto dai dati biografici), che abbiamo menzionato soltanto nei casi, assai rari, in cui la direzione di un'orchestra rappresenti l'unica attività rilevante di un determinato musicista.

Moltissimi musicisti di jazz sono conosciuti con nomignoli o addirittura con pseudonimi. Per maggior chiarezza (e per evitare confusioni nell'ordine alfabetico) abbiamo sempre indicato i nomi con cui i vari musicisti sono universalmente conosciuti, dando, quando è necessario, in calce a ciascuna biografia, i nomi veri. Nel caso in cui il vero nome sia altrettanto noto che il soprannome, abbiamo indicato entrambi, uno accanto all'altro.

La ricerca dei dati che costituiscono la materia di questo dizionarietto enciclopedico è stata particolarmente laboriosa. All'uopo sono stati consultati nume-

rosissimi testi: gran parte dei libri sul jazz pubblicati in tutto il mondo e annate intere di quasi tutte le riviste jazzistiche americane ed europee. Particolarmente consultate sono state le riviste *Down Beat, Metronome, Jazz Hot* e *Record Changer*, gli *Esquire Jazz Books*, il volume *Inside Bebop* di Leonard Feather, il *Who's Who in Jazz* di Peter Noble.

Una preziosa e cordiale collaborazione ci è stata data dai signori Louis D. Brunton di Birmingham (che ci ha fornito i dati biografici di numerosi musicisti inglesi e di alcuni americani), Hans Blüthner di Berlino e Eric Krans dell'Aja (che ci hanno fornito i dati relativi ai musicisti tedeschi e olandesi, rispettivamente). Ad essi va il nostro sentito ringraziamento. Ringraziamo pure, sentitamente, Lars Resberg, Presidente della Federazione del Jazz Svedese, per aver raccolto ed averci fornito i dati biografici sui maggiori musicisti di Svezia.

Non sempre abbiamo trovato quanto cercavamo e non di rado ci siamo imbattuti in dati evidentemente inesatti o contraddittori. In molti casi ci siamo quindi dovuti accontentare di dare indicazioni generiche o sommarie.

Le lacune e le inesattezze sono certo frequenti, ma, in un lavoro di questo genere, sono purtroppo inevitabili. Il lettore le vorrà scusare, tenendo conto che il nostro dizionarietto vuol essere un manuale di rapida e pratica consultazione, compilato sopratutto a scopo orientativo.

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

ARM. = armonica
ARR. = arrangiatore
BATT. = batteria
BJO. = banjo
CBASSO = contrabbasso
CL. = clarinetto
CHIT. = chitarra
COMP. = compositore
CORN. = cornetta
DIR. = direttore
FIS. = fisarmonica
SAX. = sassofono
SAX. ALTO = sassofono contralto
SAX. BAR. = sassofono baritono
SAX. TEN. = sassofono tenore
SOPR. = sassofono soprano
TBONE = trombone
TR. = tromba
VIBR. = vibrafono
VIOL. = violino
VOC. = canto
XIL. = xilofono

Le lettere B e C al termine di ogni voce stanno ad indicare rispettivamente «*musicista bianco*» o «*musicista di colore*»; le lettere *v. n.* stanno per «*vero nome*».

ADDISON BERNARD *(chit.)* N. a Annapolis (Maryland) nel 1905. Trasferitosi nel 1920 a Washington, vi fece i suoi debutti come professionista nel complesso di Oliver Blackfields. Fu poi con Claude Hopkins, Edward Small, la Blue Rhythm Band, Louis Armstrong e Fletcher Henderson (1933), Adrian Rollini (1935). Nel 1936 fu ingaggiato come accompagnatore del quartetto dei Mills Brothers, coi quali fece una tournée europea. Ritornato negli Stati Uniti, ha fatto parte di vari complessi dedicandosi anche all'insegnamento. C

ALEMAN OSCAR *(chit.)* N. nel Chaco in Argentina intorno al 1905. Argentino, di razza indigena, conquistò una invidiabile reputazione in Europa, dove rimase dal 1928 al 1939, suonando nei maggiori paesi, trattenendosi sopratutto in Francia ed in Inghilterra. Nel 1932 e '33 fu direttore d'orchestra con la compagnia di Josephine Baker, con la quale venne anche in Italia. Da alcuni anni è tornato in Argentina, a Buenos Aires, dove dirige un complesso molto reputato. C

ALLEN HENRY « RED » *(tr.)* N. a Algiers (Luisiana) il 7 gennaio 1908. Figlio di Henry Allen Sr. tromhettista e direttore di una delle migliori *brass bands* di New Orleans, imparò a suonare la tromba da ragazzo insieme alle più grandi figure del jazz della sua città. Debuttò professionalmente nel 1924, nella Excelsior Band, che ahhandonò per formare una orchestrina che diresse insieme a John Casimir. Nel 1926 fu con Fate Marahle sui battelli del Mississippi, e raggiunse Chicago nel 1927. Fu per breve tempo nell'orchestra di King Oliver, e poi, dopo un breve soggiorno a New Orleans, si unì al complesso di Luis Russell a New York (1929-33). Nel 1933 fu assunto nell'orchestra di Fletcher Henderson e, dal 1934 al 1936, nella Blue Rhythm Band. Dal 1937 fu seconda tromba nell'orchestra di Louis Armstrong, finchè costituì un complessino portante il suo nome (1940). C

ALMEIDA LAURINDO *(chit.)* N. a San Paolo (Brasile) nel 1918. Dopo aver diretto una sua orchestra al Casino da Urca a Rio de Janeiro dal 1939 al 1946, e aver suonato alla radio, si trasferì negli Stati Uniti nel 1946, e l'anno successivo fu assunto nell'orchestra di Stan Kenton, che fece largo posto alla sua chitarra, non jazzistica, in molti pezzi di carattere cubano o sudamericano. Ha inciso vari dischi anche sotto suo nome. B

AMMONS ALBERT *(piano)* N. a Chicago nel 1907 e M. nella stessa città il 5 dicembre 1949. Suonò in varie orchestre minori di Chicago fino al 1934, anno in cui costituì un suo primo complesso. Scoperto nel 1938 dal critico John Hammond, fu da lui portato a New York e lanciato, in un concerto al Carnegie Hall che iniziò la voga del boogie-woogie, stile pianistico di cui Ammons fu uno dei massimi esponenti. Dal 1939 al 1946 lavorò assieme a Pete Johnson in un duo pianistico. Suo figlio Gene è un reputato tenorsassofonista bebop. C

AMMONS GENE *(sax. ten.)* N. a Chicago il 14 aprile 1924. Figlio del pianista Albert Ammons, debuttò professionalmente nel 1942 con King Kolax, affermandosi successivamente nell'orchestra di Billy Eckstine (1944-47). Dopo avere diretto per qualcne tempo un suo complesso, entrò nel 1948 nell'orchestra di Woody Herman, che lasciò per costituire un nuovo complessino (1949) associandosi poi a Sonny Stitt. (v. n. Eugene Ammons). C

ANDERSON CAT *(tr.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1920. Dopo aver suonato con Lionel Hampton, si affermò nell'orchestra di Duke Ellington, nella quale militò dal 1944 al 1946 rivelandosi uno dei migliori specialisti del registro acuto. Dopo la morte di Al Killian, avvenuta nel 1950, lo sostituì ritornando con Ellington. (v. n. William Alonzo Anderson). C

ANDERSON IVIE *(voc.)* N. nell'Oklahoma nel 1904 e M. a Los Angeles il 28 dicembre 1949. Fu educata in un convento in Califor-

nia. Dopo timidi debutti nell'orchestra di Paul Howard ed in altri complessi minori di Los Angeles, fu assunta intorno al 1930 nell'orchestra di Les Hite, dove fu scoperta, nel 1931, da Duke Ellington, che la tenne presso di sè fino al 1940. Dopo qualche anno di ritiro, ritornò alla professione cantando in alcuni locali notturni senza ottenere grande successo. C

ANDREWS SISTERS *(voc.)* Patty nata nel 1920, Maxene nata nel 1918, La Verne nata nel 1915, tutte e tre a Minneapolis (Minnesota). Figlie di padre greco e di madre norvegese, furono educate a Minneapolis. Dedicatesi al canto e formato un trio vocale, cominciarono a cantare in orchestre minori. Ingaggiate nell'orchestra di Freddy Rich crearono un numero, *Bei mir bist du schön* (1937), che ebbe un immenso successo facendo di loro il più popolare trio vocale d'America. Nel 1948 il trio si è esibito con successo a Londra. B

ARCHEY JIMMY *(tbone)* N. a Norfolk (Virginia) il 12 ottobre 1902. Cominciò a suonare il trombone all'età di dodici anni. Studiò poi quattro anni all'Hampton Institute ed ebbe il suo primo ingaggio all'età di sedici anni a Asbury Park (New Jersey). Andò poi a New York dove suonò con Lionel Howard, in varie riviste musicali, in un ristorante cinese, con Edgar Hayes, con John C. Smith, con Bill Benford. Nel 1929 entrò nell'orchestra di Oliver e vi rimase fino al 1931. Fu poi assunto da Luis Russell (1932-1938). Seguì un lungo periodo (dal 1938 al 1947) in cui fece da sostituto in molte grandi orchestre (Ellington, Cab Calloway ecc.). Nel 1947 prese parte alle trasmissioni di *This is Jazz* di Rudi Blesh. Nel 1948 fu al Festival di Nizza. Ritornato in America, suonò con Bob Wilher e con propri complessi, a New York. C

ARMSTRONG LIL - vedi Hardin Lil.

ARMSTRONG LOUIS *(tr. - corn. - voc.)* N. a New Orleans il 4 luglio 1900. Figlio di poverissimi genitori (sua madre era cameriera), imparò a suonare la cornetta in un riformatorio in cui fu rinchiuso all'età di tredici anni per avere sparato un colpo di rivoltella durante la celebrazione di Capodanno. Adolescente, prestò servizio in varie orchestre di New Orleans (King Oliver, Kid Ory) facendosi poi assumere nell'orchestrina di Fate Marahle con la quale suonò per qualche anno sui battelli in servizio sul Mississippi. Nel 1922 fu chiamato da King Oliver a Chicago per far parte della sua orchestra. Con Oliver, dal quale il suo stile fu fortemente influenzato, rimase fino al 1924, data in cui, raggiunta una grande rinomanza, partì per New York, chiamatovi da Fletcher Henderson. Fu poi a Chicago coi complessi di Ollie Powers e Erskine Tate (1926) e, ancora a New York, con Carroll Dickerson. Nel 1927 costituì il suo primo complesso con il quale venne in Europa due volte nel 1932 e nel 1933 per rimanervi fino al '35, anno in cui si esibì anche in Italia, a Torino. Tornato in America, assunse la direzione dell'orchestra di Luis Russell, che poi, dopo vari mutamenti di personale, diventerà la sua orchestra. Nel 1948 tornò in Europa per un breve ciclo di concerti in occasione del Festival del Jazz di Nizza con un piccolo complesso di assi che conservò unito al suo ritorno negli Stati Uniti. Nell'autunno del 1949 tornò in Europa con il suo complesso per una lunga tournée in cui furono incluse le principali città italiane. Nel 1952 fece una quinta tournée europea. Universalmente considerato come il più grande solista della storia del jazz, Armstrong ha esercitato una fortissima influenza sulla maggior parte dei musicisti di jazz. Ha inciso innumerevoli dischi, fra i quali eccelle il gruppo delle incisioni con gli Hot Five e gli Hot Seven realizzate a Chicago intorno al 1927-'28 ed ha preso parte a numerosi film, fra i quali «*La città del Jazz*» (*New Orleans*). C

ASH MARVIN *(piano)* N. a Lamar (Colorado) nel 1915. Debuttò nel Kansas, dove si era trasferita la sua famiglia, suonando in diverse orchestre locali. Nel 1936 si stabilì a Tulsa, dove lavorò diverso tempo alla radio. Durante la guerra si fermò a Hollywood e in seguito si unì a Wingy Mannone che lasciò per suonare in vari complessini Dixieland a Los Angeles (v. n. Marvin Ashbaugh). B

ASBHY IRVING *(chit.)* N. a Somerville (Massachusetts) il 29 dicembre 1920. Studiò al Conservatorio del New England. Cominciò ad attirare l'attenzione su di sè nell'orchestra di Lionel Hampton (1940-42). Successivamente fece parte di numerosi piccoli complessi a Los Angeles e partecipò ad alcune tournée della troupe Jazz At The Philharmonic, e a molti concerti di jazz. Nel 1948 sostituì Oscar Moore nel trio di King Cole, col quale venne in Europa nel 1950 e che lasciò nel 1951. Nella primavera del 1952 ha partecipato ad una tournée europea col JAPT e si è unito al trio del pianista Oscar Peterson. C

Earl Hines

Teddy Wilson

Ben Webster

Flip Phillips

Illinois Jacquet

ASMUSSEN SVEND *(viol. - vibr.)* N. a Copenhagen il 28 febbraio 1916. Fece i suoi debutti professionali nel 1933. Diresse poi numerosi complessi attirando su di sè l'attenzione del pubblico nel 1938 quando accompagnò in tournée i Mills Brothers e successivamente Josephine Baker. Affermatosi come uno dei più brillanti musicisti europei, fece numerose tournée nei vari paesi d'Europa, toccando anche, nel 1948, l'Italia. B

AULD GEORGIE *(sax. ten.)* N. a Toronto (Canadà) il 19 maggio 1919. Studiò per molti anni il sassofono contralto a Toronto ed a New York, dove si trasferì nel 1929. Nel 1935, sotto l'influenza di Coleman Hawkins, optò per il sax tenore. Dopo una sfortunata esperienza con un suo complesso, fu assunto da Bunny Berigan (1936-'37), poi da Artie Shaw (1939-'40), da Benny Goodman (1941) e ancora da Shaw, fino al 1942. Dopo una breve parentesi militare, costituì una propria orchestra bop (1944-'46). Nel 1952 si è ritirato, per qualche tempo, dal professionismo attivo, per dedicarsi all'arredamento in California. (v. n. John Altweger). B

AUSTIN LOVIE *(piano)* N. negli Stati Uniti intorno al 1895. Studiò a Nashville e a Knoxville (Tennessee). Si dedicò prevalentemente ad accompagnare, in orchestre di fossa a Chicago, spettacoli di vaudeville e riviste negre. Fu chiamata però spesso ad accompagnare varie cantanti di blues come Ida Cox, Ma Rainey, Edmonia Henderson, Ethel Waters, Bertha Chippie Hill, con le quali incise copiosamente negli anni 1923-1926. Negli ultimi anni ha suonato in una scuola di ballo a Chicago. (v.n. Cora Calhoun Austin). C

BACON LOUIS *(tr. - voc.)* N. a Louisville (Kentucky) il 1° novembre 1904. Dopo aver trascorso i primi anni della sua vita a Chicago, cominciò a suonare a New York nel 1928, nell'orchestra di Tym Brymm. Suonò poi con Chick Webb (1930-33). Duke Ellington (1933-34), Louis Armstrong (1935-38), Benny Carter (1939). Nel 1939 venne in Europa con l'orchestra di Willie Lewis. Ritornato in America fece parte dell'orchestra di Cootie Williams. C

BAILEY BUSTER *(cl.)* N. a Memphis (Tennessee) il 19 luglio 1902. Studiò il clarinetto per lunghi anni sotto la guida di ottimi maestri, e debuttò nelle orchestre di Erskine Tate e di W. C. Handy (1919-22). Nei successivi dodici anni fu prevalentemente con Fletcher Henderson (1924-34), passando pure, per brevi periodi, nelle orchestre di Carroll Dickerson, King Oliver e Noble Sissle (col quale ultimo venne in Europa nel 1931). Dal 1934 al 1936 fu con la Blue Rhythm Band e successivamente con il piccolo complesso di John Kirby, con il quale rimase dal 1937 al 1946 incidendo numerosi dischi. In epoca recente ha fatto parte del complesso di Henry Allen. (v. n. William C. Bailey). C

BAILEY MILDRED *(voc.)* N. a Tekoa (Washington) il 21 febbraio 1907 e M. a Poughkeeprie (New York) il 12 dicembre 1951. Figlia di madre indiana e di padre irlandese, cominciò ad interessarsi della musica quando suo fratello, Al Rinker, formò con Bing Crosby e Harry Barris un trio vocale, i Three Rhythm Boys, a Spokane, dove ella risiedeva. Si dedicò quindi da sola allo studio del canto, facendosi assumere come cantante in un negozio di musica a Seattle. Qui fu scoperta da Paul Whiteman che la scritturò per la sua orchestra (1929-1934). Dopo un paio di anni di lavoro in vari locali notturni, entrò a far parte dell'orchestra di Red Norvo (1936-39) — che aveva sposato nel 1933 — rivelandosi una delle migliori cantanti bianche. Divorziatasi da Norvo, riprese a lavorare da sola prevalentemente a New York, ritirandosi poi a causa delle cattive condizioni della sua salute. (v.n. Mildred Rinker). B

BAKER HAROLD *(tr.)* N. a St. Louis (Missouri) il 26 maggio 1914. Debuttò con Erskine Tate, suonò con Don Redman (1936), Teddy Wilson (1939-40), Andy Kirk (1940) e Duke Ellington (1943) con il quale ritornò dopo una parentesi di circa due anni in cui suonò in diverse orchestre (1946). Con questa orchestra venne in Europa ed in Italia nel 1950. Nell'aprile del 1952 lasciò Ellington per formare un proprio complesso che ebbe breve vita; fu poi con Teddy Wilson. E' stato marito di Mary Lou Williams. C

BAKER KENNY *(tr.)* N. a Whiternsea (Inghilterra) nel 1921. Considerato da molti come il miglior trombettista inglese, si affermò sopratutto con i complessi di Bert Ambrose, George Shearing, e Ted Heath. Ha inciso copiosamente anche con complessi portanti il suo nome. B

BANKS BILLY *(voc.)* N. a Alton (Illinois), intorno al 1905. Debuttò come cantante e batterista a Cleveland, nel 1926, in un complesso denominato The Musical Magpies. Trasferitosi a New York, incise una

famosa serie di dischi con musicisti bianchi e negri di fama (Henry Allen, Pee Wee Russell, Fats Waller, Zutty Singleton, ecc.). Fece poi parte dell'orchestra di Noble Sissle e nel 1938 cominciò ad esibirsi come attrazione al Diamond Horseshoe di New York, dove rimase senza interruzione fino al 1951. Nel 1952 si trasferì in Europa, fermandosi a lungo in Inghilterra. C

BAQUET GEORGE *(cl.)* N. a New Orleans nel 1883 e M. nella stessa città il 14 gennaio 1949. Uno dei pionieri del jazz di New Orleans, cominciò a suonare nella sua città natale intorno al 1900, distinguendosi in molte orchestre di fama. Fu con John Robichaux (1905), con la Superior Band (1908) e con la Magnolia Band nel periodo dal 1908 al 1914. Nei quattro anni successivi fece parte della Original Creole Band di Bill Johnson, a Chicago. Si trasferì poi a Filadelfia dove rimase fino a qualche anno fa, dirigendovi, in epoca recente, un complessino. C

BARBARIN PAUL *(batt.)* N. a New Orleans, il 5 maggio 1901. Dopo aver suonato in vari complessi di New Orleans, giunse a Chicago nel 1918, ingaggiato da King Oliver. Fu poi per molti anni, a partire dal 1928, nell'orchestra di Luis Russell con la quale incise numerosi dischi. Seguì un breve periodo di attività a New Orleans, che lasciò per tornare a New York, distinguendosi nei complessi di Henry Allen (1942) e di Sidney Bechet (1943). Da qualche anno è ritornato alla sua città natale dove continua la sua attività professionale in complessi locali. C

BARBOUR DAVE *(chit.)* N. a New York il 28 maggio 1912. Debuttò nel 1934 con Wingy Mannone, suonò con Red Norvo (1938), Artie Shaw, Glenn Miller, Benny Goodman (1942), Charlie Barnet (1945) ecc. Marito di Peggy Lee, si è dedicato negli ultimi anni ad accompagnare quasi esclusivamente la moglie nelle sue tournée. (v.n. David Michael Barbour). B

BARNET CHARLIE *(sax. alto - sopr. e ten.)* N. a New York il 28 ottobre 1913. Cominciò lo studio del sassofono da ragazzo, iniziando la carriera professionale a 15 anni. Nel 1929 diresse per qualche mese l'orchestra di bordo di un transatlantico; tornato definitivamente negli Stati Uniti terminò gli studi e, dal 1930, suonò in varie orchestre, nel Texas, e a Los Angeles ed a New York, finchè, nel 1933, organizzò un suo primo complesso che suonò a Syracuse e New York. La sua orchestra però, dopo varie traversie, raggiunse una notevole popolarità solo negli anni dal 1939 al 1943, durante il qual periodo annoverò nelle sue file numerosi musicisti negri di grande valore. Negli ultimi anni l'orchestra è stata costituita e disciolta varie volte, ha subito numerosi mutamenti di organico ed è stata spesso sostituita con piccoli complessi. B

BASIE COUNT *(piano)* N. a Red Bank (New Jersey) il 21 agosto 1908. Terminati gli studi, suonò in varie orchestrine locali nei dintorni di New York. Intorno al 1930 fu assunto in uno spettacolo che, dopo una breve e sfortunata tournée, si arenò a Kansas City. Basie si fermò così in questa città, dove trovò presto lavoro nelle orchestre di Walter Page e di Bennie Moten. Nel 1935, Basie costituì una sua orchestra con la maggior parte dei musicisti di Moten, orchestra che attirò l'attenzione del critico John Hammond. Hammond si recò a Kansas City e fece scritturare l'orchestra a New York (1936), dove il successo non si fece attendere. Da parecchi anni l'orchestra di Basie è una delle più quotate formazioni d'America. Nel 1950, sciolta la grande orchestra, Basie ha diretto dei sestetti ricostituendo successivamente la grande orchestra. (v.n. William Basie) C

BAUDUC RAY *(batt.)* N. a New Orleans il 18 luglio 1908. Iniziò la carriera in orchestrine locali a New Orleans. Il suo primo impiego di un certo rilievo lo ebbe con Joe Venuti (1926) a New York. Ad esso seguirono gli ingaggi nelle orchestre dei Scranton Sirens, Ben Pollack, Red Nichols, Freddie Rich ed infine Bob Crosby (1935-42), con la quale ultima si affermò come uno dei migliori batteristi bianchi Dixieland. Dopo il servizio militare è entrato a far parte di numerose grosse formazioni (fra le quali: Tommy Dorsey, Bob Crosby, Jimmy Dorsey, Jack Teagarden), senza peraltro far molto parlare di sè. B

BAUER BILLY *(chit.)* N. a New York il 14 novembre 1915. Autodidatta, studiò dapprima il banjo che abbandonò per la chitarra. Fu con l'orchestra di Jerry Wald (1939) e successivamente con quelle di Carl Hoff, Dick Stabile e Abe Lyman. Dal 1944 al 1946, dopo aver lavorato a lungo alla radio, fece parte del complesso di Woody Herman, nel quale si affermò come uno dei migliori chitarristi della sua generazione. Dal 1946 ha fatto parte di piccoli complessi, facendosi particolarmente apprezzare durante la sua

lunga permanenza nel trio e nel quintetto di Lennie Tristano. (v. n William Henry Bauer) B

BECHET SIDNEY *(sax. sopr. - cl.)* N. a New Orleans il 14 maggio 1897. Cominciò a suonare il clarinetto da bambino, aiutato dal clarinettista George Baquet. Nel 1914 fece il suo debutto professionale nella Eagle Band, che abbandonò per seguire Clarence Williams in una tournée nel Texas. Nel 1917, dopo una breve permanenza nella Olympia Band di King Oliver, emigrò a Chicago, dove trovò lavoro con Freddie Keppard. Nel 1919 venne in Europa con l'orchestra di Will Marion Cook, attirando l'attenzione del direttore d'orchestra svizzero Ernest Ansermet, che ne scrisse un entusiastico elogio sulla Revue Romande. Tornato in America nel 1922, suonò in vari complessi finchè non tornò in Europa, nel 1925, con la Black Revue. Nei cinque anni successivi Bechet fu a Parigi, in Russia, in Italia, a Berlino e in altre città europee, ed entrò a far parte dell'orchestra di Noble Sissle (1928), con la quale ritornò in Europa nel 1930, per pochi mesi. Di ritorno negli Stati Uniti fece parte di vari complessi tornando in varie riprese (1931, 1934, 1938) con Noble Sissle. Nel 1932-1933 diresse un suo complesso, i New Orleans Feetwarmers, col quale suonò al Savoy di New York, e incise degli ottimi dischi. Nel dopoguerra si dedicò prevalentemente alle incisioni ed ai concerti pubblici esibendosi anche nei locali della 52ª Strada di New York con piccoli complessi da lui diretti. Nel maggio del 1949 venne in Europa per partecipare al Festival del Jazz di Parigi, ritornandovi poi numerose volte per lunghi periodi, durante i quali ha suonato in prevalenza a Parigi con l'orchestra di Claude Luter, con la quale ha compiuto numerose tournée europee ottenendo un successo eccezionale. C

BEHRENDT MANFRED *(cbasso)* N. a Berlino il 14 dicembre 1924. Negli anni 1939 e 1940 studiò al Conservatorio Meyer di Berlino. Poi iniziò la carriera professionale nell'orchestra di Lubo D'Orio. Prima di essere chiamato alle armi (nel 1943) suonò in diversi complessi. Nel 1945 ritornò con Lubo D'Orio, suonò con Bernhard Ettè, Kurt Widmann e Werner Neumann. Nel 1948 si unì al Rediske Quartett a Monaco, trasferendosi con questo complesso a Berlino. B

BEIDERBECKE BIX *(corn. - piano)* N. a Davenport (Ohio) il 10 marzo 1903 e M. il 7 agosto 1931. Autodidatta, imparò il piano e poi la cornetta ascoltando i musicisti di New Orleans che suonavano sui battelli del Mississippi. Dal 1923 fece parte di una orchestra studentesca diretta dal pianista Dick Voynow, i Wolverines, con cui incise i primi dischi nel 1924. Trasferitosi a New York, vi conobbe Frankie Trumbauer, con il quale militò, negli anni 1925-26, nell'orchestra di Jean Goldkette a Detroit e con cui incise numerosi dischi. Fu infine assunto nella grande orchestra di Paul Whiteman con cui restò fino alla sua morte. È universalmente reputato una delle più grandi figure della storia del jazz. (v. n. Leon Bismark Beiderbecke) B

BELL GRAEME *(piano)* N. in Australia nel 1914. Formò la propria orchestra sotto il nome di Australian Jazz Band nel 1943 a Melbourne e con essa suonò in diverse manifestazioni, nei club e trasmise per radio, riuscendo anche ad incidere per la marca Ampersand. Nel 1947 andò a rappresentare con la sua orchestra, ed a proprie spese, la gioventù australiana al Festival della gioventù di Praga, ottenendo un clamoroso successo. In Inghilterra, dove si trasferì, tenne due concerti e poi riuscì a far nascere il Leicester Square Jazz Club, nel quale cominciò ad esibirsi tutte le sere. Il successo del locale fu enorme e, nel luglio del 1948, l'orchestra lasciò l'Inghilterra da trionfatrice. Dopo una breve tournée in Francia, in Belgio ed in Olanda, tornò in Australia, che lasciò ancora una volta per esibirsi in Inghilterra nel 1950 e nel 1951. B

BELLSON LOUIE *(batt.)* N. a Moline (Illinois) nel 1924. Figlio di un proprietario di un negozio di musica di Moline, cominciò lo studio della batteria a cinque anni su uno strumento regalatogli dal padre e sotto la guida paterna. Cominciò a suonare professionalmente all'età di quattordici anni. Nel 1941 vinse il concorso nazionale per batteristi tenutosi a New York. Ebbe il suo primo importante ingaggio nell'orchestra di Ted Fiorito, che lasciò per entrare nell'orchestra di Benny Goodman (1946). Fu poi chiamato alle armi. Congedato, fu assunto nell'orchestra di Tommy Dorsey con cui rimase tre anni e che lasciò per costituire un suo complessino insieme a Charlie Shavers, Terry Gibbs ed altri (1950). Quando il complesso fu assorbito nella orchestra di Tommy Dorsey, Bellson entrò nell'orchestra di Harry James (fine 1950), dalla quale fu prelevato da Duke Ellington all'inizio del 1951. Con quest'ultima orchestra si affermò come uno dei migliori batteristi bianchi. B

BENEKE TEX *(sax. ten. - voc.)* N. a Fort Worth (Texas) il 12 febbraio 1914. Dopo aver fatto parte di complessi minori, venne alla ribalta con l'orchestra di Glenn Miller, della quale fu uno dei più apprezzati collaboratori e in cui rimase molti anni. Alla morte di Miller nel 1944, prese la direzione dell'orchestra che successivamente assunse il suo nome. (v. n. Gordon Beneke) B

BERG ROLF *(chit.)* N. a Stoccolma l'11 agosto 1926. Dopo essere stato impiegato presso la Legazione Americana a Stoccolma, ebbe il suo primo importante ingaggio nell'orchestra di Thore Swanerud. Militò poi nel complesso di Andrew Burman, e prese parte a numerose incisioni col Quintetto di Reinhold Svensson e con altri complessi, affermandosi come uno dei più brillanti chitarristi svedesi. Nel 1952 entrò nel complesso di Charles Norman. B

BERIGAN BUNNY *(tr.)* N. a Fox Lake (Wisconsin) nel 1908 e M. il 2 giugno 1942. Fece i suoi debutti professionali intorno al 1930, facendosi notare soprattutto nelle orchestre di Hal Kemp, Paul Whiteman e di Benny Goodman. Nel 1936 costituì una propria orchestra che si sciolse tre anni dopo. Fu poi, per qualche tempo, nell'orchestra di Tommy Dorsey, che abbandonò per ricostituire una propria formazione. È da molti reputato come uno dei più dotati trombettisti bianchi. (v. n. Bernard Berigan). B

BERMAN SONNY *(tr.)* N. a New Haven (Connecticut) il 21 aprile 1924 e M. a New York il 16 gennaio 1947. Debuttò nel 1940 nell'orchestra di Louis Prima; fece poi parte delle orchestre di Tommy Dorsey, Boyd Raeburn, George Auld, Harry James, Benny Goodman (1944) e infine Woody Herman (1945-46) col quale ultimo si affermò trombettista di grandi qualità. (v. n. Saul Berman). B

BERNHART MILTON *(tbone)* N. a Valparaiso (Indiana) nel 1927. Debuttò con l'orchestra di Teddy Powell (1943) e nel 1948, reduce dal servizio militare, entrò nell'orchestra di Stan Kenton, con cui, salvo brevi interruzioni durante le quali ha militato nelle orchestre di Boyd Raeburn, Benny Goodman e Shorty Rogers (1951) è rimasto per molti anni divenendone, dopo la partenza di Kai Winding, il principale solista di trombone. B

BERNSTEIN ARTIE *(cbasso)* N. a New York nel 1900. Avvocato, cominciò a suonare il contrabbasso per divertimento, nel 1930. Passato al professionismo, suonò con molte orchestre, finchè nel 1939 fu ingaggiato da Benny Goodman. Suonò pure in varie formazioni di studio con Teddy Wilson, Lionel Hampton, Red Nichols, ecc. Da qualche tempo è stato assunto nel personale della Warner Bros, a Hollywood, per le colonne sonore. B

BERRY CHU *(sax. ten.)* N. a Wheeling (West Virginia) il 13 settembre 1910 e M. il 31 ottobre 1941. Dopo timidi inizi a Chicago e a New York (dove suonò con Cecil Scott e poi con Kaiser Marshall), fu scoperto nel 1932 da Benny Carter, che lo ingaggiò nella sua orchestra. Fu poi con Charlie Johnson nel 1933, con Teddy Hill (1935-38), con Fletcher Henderson (1938-38) ed infine con Cab Calloway (1938). Ha inciso con vari complessi e con formazioni di studio portanti il suo nome rivelando grandi capacità ed uno stile di ispirazione hawkinsiana. Era considerato uno dei migliori sassofonisti della sua epoca quando morì improvvisamente in seguito ad un incidente automobilistico. (v. n. Leon Berry). C

BEST DENZIL *(batt.)* N. a New York nel 1917. Cominciò gli studi musicali a sei anni, dedicandosi in un primo tempo al piano e successivamente alla tromba. Debuttò come trombettista nel 1940 nell'orchestra di Joe Gordon e partecipò poi a numerose jam session al Minton's Playhouse di Harlem. Dedicatosi, dal 1943, alla batteria, fece parte di numerosi complessini (Ben Webster, Coleman Hawkins, Illinois Jacquet, Chubby Jackson, ecc.) e partecipò a numerose incisioni bop. Nel 1947 fu in Svezia con Jackson e nel 1949 si unì al quintetto di George Shearing, col quale conquistò una larga notorietà. C

BIGARD BARNEY *(cl.)* N. a New Orleans il 3 marzo 1906. Imparò a suonare il clarinetto ed il sax tenore in tenera età sotto la guida del Tio. Fece i suoi debutti professionali a New Orleans nell'orchestra di Octave Gaspard (1923); si trasferì poi a Chicago, dove fu ingaggiato da King Oliver come tenorsassofonista (1925-28). Fu in seguito con Luis Russell (1926-27) ed infine con Duke Ellington (1928-41), con il quale si affermò come uno dei migliori clarinettisti di razza nera. Dopo aver lasciato Ellington, si trasferì in California, dove diresse complessi propri. Nel 1947 si unì ad Armstrong, col cui complesso venne in Europa ed in Italia. Nel 1952, lasciato Armstrong, costituì un

suo complessino. (v. n. Leon Albany Bigard). C

BISHOP WALLACE *(batt.)* N. a Chicago il 7 febbraio 1906. Cominciò a suonare a Chicago negli anni che vanno dal 1920 al 1928. Il suo primo ingaggio importante fu nell'orchestra di Les Hite; suonò poi con Jelly Roll Morton, Louis Armstrong, Erskine Tate. Dal 1931 al 1938 fu il batterista dell'orchestra di Earl Hines; passò poi con Coleman Hawkins, John Kirby, Sy Oliver (1946-47). Nel 1949 venne in Europa e vi si fermò suonando in varie nazioni con diversi complessi. C

BLAKE EUBIE *(piano - voc.)* N. a Baltimora il 7 febbraio 1883. Cominciò a studiare sotto la guida della madre. A sedici anni ascoltò dei pianisti di ragtime e si dedicò a questo particolare stile. I suoi grandi successi li ebbe però nel campo della composizione ed in quello dello spettacolo: la fortunata rivista negra *Shuffle Along* del 1921 a Broadway fu opera di Blake e di Noble Sissle. Un grande successo riportò pure la rivista *Chocolate Dandies* del 1924. Ad altre due riviste collaborò nel 1930. Nel 1932 abbandonò l'attività musicale per dedicarsi esclusivamente alla carriera di attore. Poi si ritirò anche dalle scene per studiare nuovi sistemi di notazione musicale. C

BLAKE JERRY *(cl. - sax. alto)* N. negli Stati Uniti intorno al 1905. Nel 1929 fece una tournée in Europa con l'orchestra di Sam Wooding. Nel 1933 entrò nell'orchestra di Don Redman e l'anno successivo tornò in Europa e suonò con Willie Lewis. Rientrato in America, fu ingaggiato da Fletcher Henderson (1938) e poi da Cab Calloway, con il quale rimase fino al 1942. C

BLAKEY ART *(batt.)* N. a Pittsburgh l'11 ottobre 1919. Studiò il pianoforte durante le scuole e si dedicò alla batteria molto più tardi, quando già aveva cominciato la sua carriera di musicista professionista. Fu nell'orchestra di Flechter Henderson (1939), di Mary Lou Williams (1940), di Billy Eckstine (1944-47) e con altri complessi fra cui quello di Lucky Millinder (1949). Ha fatto poi parte di varie piccole formazioni tra cui quelle di Miles Davis e di Earl Hines (1952) ed ha inciso molti dischi in stile bop. C

BLANTON JIMMY *(cbasso)* N. nel Middle West nel 1919 e M. a Monrovia (California) il 30 luglio 1942. Cominciò la sua carriera con l'orchestrina di Fate Marable. Scoperto da Duke Ellington, fu ingaggiato nella sua orchestra nel 1939 e vi rimase fin quando le sue pessime condizioni di salute lo costrinsero a farsi ricoverare in un sanatorio in California, dove morì all'età di ventitré anni. È universalmente considerato come uno dei migliori, se non il migliore dei contrabbassisti di jazz, ed ha esercitato un'influenza decisiva sugli sviluppi della tecnica del suo strumento. C

BOHLANDER CARLO *(tr.)* N. a Francoforte sul Meno il 25 settembre 1919. Studiò musica alla Musikhochschule di Francoforte (1935-39). Dal 1941 diresse una propria orchestra. Suonò a Francoforte come solista con John Witjes e Charlie Calmeyer. Recentemente inaugurò il Jazz-Cellar a Francoforte. E' uno dei più reputati musicisti di jazz germanici. B

BOLDEN BUDDY *(corn.)* N. a New Orleans nel 1868 e M. nella stessa città nel 1931. Figura quasi leggendaria, ebbe a New Orleans un negozio di barbiere in Franklin Street, nel cui retrobottega riuniva la propria orchestra. Suonò poi in molti locali di New Orleans, come Miss Cole's, Perseverance Hall, Tin Type Hall, Johnson Park, ecc. Fece anche il giornalista e diresse il *Cricket* (Il Grillo), giornale a sfondo scandalistico che si dilettava di mettere in piazza i pettegolezzi di New Orleans. Impazzì, durante la sfilata del Labor Day, il 5 giugno 1907. Ricoverato all'East Louisiana State Hospital, vi morì nel 1931. È il primo musicista di jazz di cui si ricordi il nome; delle sue doti di trombettista e delle sue imprese di donnaiolo impenitente i vecchi musicisti di New Orleans hanno conservato un ricordo incancellabile. (v. n. Charles Bolden). C

BOLLING CLAUDE *(piano)* N. in Francia il 10 aprile 1930. Cominciò a studiare il piano e la chitarra nella prima infanzia. Trasferitosi da Nizza, dove abitava, a Parigi, partecipò ad un concorso di amatori indetto nel 1944 dall'Hot Club de France e nel 1945, a soli 15 anni, costituì il suo primo complesso. Il suo successo data tuttavia dal 1948, anno in cui il suo complesso vinse il torneo dei dilettanti dell'H.C.F. Dedicatosi all'inizio all'imitazione della musica di Ellington (in quella atmosfera incise alcuni dischi accompagnando Rex Stewart) si dedicò poi anche al Dixieland divenendo uno dei più popolari capiorchestra francesi. B

BONANO SHARKEY *(tr.)* N. a New Orleans

il 9 aprile 1904. Iniziò lo studio del suo strumento a sedici anni, cominciando a suonare professionalmente nei dintorni di New Orleans poco dopo. Ha quasi sempre diretto piccoli complessi Dixieland, prevalentemente a New Orleans, fatta eccezione per un breve periodo trascorso nell'orchestra di Jean Goldkette (1927) e di alcuni ingaggi a Chicago e a New York tra il 1935 e il 1938. (v. n. Joseph Bonanno). B

BRADLEY WILL *(tbone)* N. a Washington (New Jersey) nel 1910. Cominciò a suonare il trombone nell'orchestra del suo collegio. Giunto a New York nel 1927, fece parte di diverse formazioni fra le quali quelle di Milt Shaw (1928), Red Nichols (1930), Ray Noble (1935), e nel 1939 formò una sua orchestra. Si unì poi a Ray McKinley, dirigendo un'orchestra che ebbe grande successo e che durò qualche anno. Disciolta questa formazione si dedicò al lavoro radiofonico e alle incisioni. Nel 1946 ricostituì un'orchestra a cui altre seguirono. (v. n. William Schwichtenberg). B

BRAUD WELLMAN *(cbasso)* N. a St. James (Luisiana) il 25 gennaio 1891. Passò la prima giovinezza a New Orleans, dove fece i suoi debutti professionali come violinista. Nel 1917 si trasferì a Chicago e successivamente a New York per essere assunto nell'orchestra di Wilbur Sweatman (1923). Dopo una lunga tournée con una compagnia di riviste (1923-26), entrò a far parte del complesso di Duke Ellington in cui rimase fino al 1935. Da qualche anno si è ritirato dalla professione e gestisce un esercizio pubblico a Harlem. C

BREHM SIMON *(cbasso)* N. a Stoccolma il 31 dicembre 1921. Cominciò ad affermarsi intorno al 1940 nell'orchestra dilettantistica di Owe Kjell; fu poi nel complesso dei Royal Swingers con Stan Hasselgard. Costituito un proprio complesso si affermò come il più brillante bassista di Svezia, ciò che gli consentì di partecipare, nel 1949, al Festival del Jazz di Parigi con la rappresentativa svedese. Con propri complessi ha compiuto delle tournée in Svizzera e in Danimarca. In epoca recente è stato assunto dalla radio come *disc jockey*. B

BRIGGS ARTHUR *(tr.)* N. nel Canadà intorno al 1900. Venne in Europa con l'orchestra di Noble Sissle e vi si stabilì suonando un po' dovunque. Nel 1925-26 fu a Berlino, poi in Olanda ed in Francia con Willie Lewis. Partecipò a varie jam session organizzate a Parigi da Hugues Panassié, fermandosi in quella città. Nel 1951 venne in Italia e suonò per qualche tempo a Milano. C

BROONZY BIG BILL *(voc. chit.)* N. a Scott (Mississippi) nel giugno del 1893. Figlio di contadini, cominciò a suonare il violino nel 1913. Nel 1920 si trasferì a Chicago dove imparò la chitarra, ma, non potendo vivere della sola musica, si ridusse a fare l'operaio presso la Compagnia Pullman e presso altre aziende commerciali. Nel 1939 John Hammond lo ascoltò e lo invitò a New York per un concerto di jazz al Carnegie Hall. Nei primi mesi del 1946 Joe Glaser divenne il suo impresario e Big Bill Broonzy potè dedicarsi interamente alla musica. Nel 1951 e nel 1952 ha compiuto una lunga tournée europea esibendosi prevalentemente a Parigi e dando concerti in Inghilterra ed in Germania. È stato giudicato uno dei più spontanei e sinceri cantanti di blues ed un chitarrista di particolare talento. Ha composto anche diversi motivi. (v. n. Williard Broonzy). C

BROWN BOYCE *(sax. alto)* N. negli Stati Uniti il 16 aprile 1910. Studiò a Chicago dove cominciò a suonare in complessi studenteschi. Fece parte della Austin High School Band e qualche anno più tardi della Friars Society Orchestra (1935). Ha inciso vari dischi con celebri complessi chicagoani (Jimmy Mc Partland ecc.) attirando l'attenzione dei critici. È tuttora attivo a Chicago in formazioni minori. B

BROWN CLEO *(piano)* N. a Meridian (Mississippi) nel 1909. Apprese l'organo ed il piano dal padre e terminò i suoi studi a Chicago dove si era trasferita con la famiglia. Debuttò come pianista di jazz nel 1923 nel Canadà. Si produsse poi in numerosi locali di Chicago dal 1929 al 1935. Poi si stabilì a New York e successivamente a Hollywood affermandosi come una delle migliori specialiste del boogie woogie. La salute malsicura le ha impedito di continuare la sua attività che dal 1940 ha ripreso soltanto a tratti. C

BROWN LAWRENCE *(tbone)* N. a Lawrence (Kansas) il 3 agosto 1905. Iniziò la carriera nell'orchestra di Curtis Mosby, dopo aver compiuti gli studi musicali in una scuola di Lawrence. Fu poi con Paul Howard (1927-1930), Les Hite (1931) ed infine con Duke Ellington (1932-1951) che ha lasciato per unirsi al complesso di Johnny Hodges. C

con The Blue Rhythm Gangsters con cui rimase dal 1941 al 1944. Suonò poi in alcune orchestre commerciali finchè nel 1947 entrò a far parte della Dutch Swing College. Nel 1949 si unì ai Dixieland Pipers e nel 1950 vinse il primo premio come solista di tromba al Festival di Bruxelles. È considerato la miglior tromba Dixieland olandese. B

BUNN TEDDY *(chit.)* N. a Freeport (Illinois) nel 1910. Cominciò la sua carriera accompagnando vari cantanti di blues. Fece poi parte dell'orchestra dei Washboard Serenaders, coi quali venne in Europa. Dopo un breve ingaggio con Duke Ellington, si unì nel 1931 agli Spirits of Rhythm, con i quali rimase a lungo, raggiungendo una buona notorietà. Fu poi nell'orchestra di Edgar Hayes e in altri complessi minori. C

BURNS RALPH *(piano - arr.)* N. a Newton (Massachusetts) il 29 giugno 1922. Cominciò a suonare il piano a sette anni e continuò gli studi fino al Conservatorio. Iniziò la carriera professionale in complessi locali, passando poi nelle orchestre di Charlie Barnet (1941-43), Red Norvo e infine in quella di Woody Herman con cui ha collaborato, salvo alcune interruzioni, dal 1944 ad oggi acquistando una eccellente reputazione soprattutto come arrangiatore. Ha anche fatto parte di vari complessini moderni a New York, tra cui quello di Charlie Ventura, nei periodi di assenza dall'orchestra di Herman. B

BUSHKIN JOE *(piano)* N. a New York il 6 novembre 1916. Studiò il pianoforte da ragazzo e successivamente prese lezioni private di tromba e di armonia. Dopo aver suonato in orchestrine minori, raggiunse la notorietà nell'orchestra di Bunny Berigan (1935-37 e ancora 1939-40). Suonò poi con Tommy Dorsey (1940-42), Benny Goodman (1946) e con numerosi complessi Dixieland a New York, di cui alcuni da lui stesso diretti. Nel 1951 ha avuto un buon successo esibendosi con un complesso d'archi. B

BUTTERFIELD BILLY *(tr.)* N. a Middleton (Ohio) nel 1917. Iniziò a suonare giovanissimo in un complesso studentesco. Dopo aver fatto parte dell'orchestra di Austin Wylie, ebbe il suo primo ingaggio importante nella orchestra di Bob Crosby (1937-40); poi fu con Artie Shaw e con Benny Goodman (1941). Successivamente ha diretto formazioni proprie con le quali ha inciso molti dischi. B

BYAS DON *(sax. ten.)* N. a Muskogee (Oklahoma) il 21 ottobre 1912. Figlio di musicisti, cominciò a suonare giovanissimo, debuttando come professionista nel 1932, in un'orchestrina diretta da Lionel Hampton. A New York, dove giunse nel 1937, suonò in numerose orchestre di fama (Andy Kirk, Don Redman, Edgar Hayes, Lucky Millinder, Coleman Hawkins), finchè, nel 1941, fu ingaggiato nell'orchestra di Count Basie, in cui rimase due anni attirando su di sè l'attenzione dei competenti. Nel 1946 giunse in Europa con l'orchestra di Don Redman, fissandosi, dopo lo scioglimento di questa, a Parigi. Negli ultimi anni è stato lunghi mesi in Spagna (1947) ed ha fatto numerose tournée in vari paesi d'Europa, spingendosi due volte in Italia con l'orchestra di Ellington (1950) e di Gillespie (1952). (v. n. Carlos Wesley Byas). C

CACERES ERNIE *(sax. bar. e ten. - cl.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1905. Cominciò la sua attività con Red McKenzie (1937); fece poi parte del complesso di Sidney Bechet (1938) e dell'orchestra di Glenn Miller (1940-42) e nel 1944 di quella di Woody Herman. Negli ultimi anni ha suonato prevalentemente in complessi Dixieland di New York ed in vari locali (Nick's, Condon's, ecc.) anche come direttore. B.

CAIAZZA NICK *(sax. ten.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1915. Ha suonato in formazioni diversissime a fianco dei migliori musicisti Dixieland bianchi, coi quali ha inciso numerosi dischi dal 1940 in poi. In epoca recente ha suonato prevalentemente a New York. B

CALLENDER RED *(cbasso)* N. ad Atlantic City (New Jersey) nel 1917. Dopo un oscuro lavoro in formazioni minori (1928-1937), cominciò a farsi notare nel 1937 a Los Angeles con l'orchestra di Louis Armstrong. Fu poi con Lester Young (1942) e con altri gruppi di Los Angeles, affermandosi soprattutto intorno al 1946 alla testa di un proprio trio. Ha preso parte al film *«La Città del Jazz»* (*New Orleans*) ed ha partecipato a numerose sedute di incisione con complessi moderni. (v. n. George Callender). C

CALLOWAY CAB *(voc.)* N. a Rochester (New York) il 24 dicembre 1907. Figlio di un avvocato, ebbe una istruzione completa a Baltimora e poi al Crane College di Chicago, dove frequentò i corsi di legge. Le ristrettezze economiche tuttavia lo costrinsero ad abbandonare gli studi e ad unirsi

alla sorella Blanche per prodursi, come cantante e ballerino, su vari palcoscenici di Chicago. Nel 1929 giunse a New York con una orchestra chiamata The Alabamians, che l'aveva assunto come cantante due anni prima. Sciòltasi tale formazione Calloway costituì una sua orchestra che in pochi anni raggiunse rinomanza internazionale e che nel 1934 fece una tournée in Europa. Nel 1948, sciolta la grande formazione, ha costituito un piccolo complesso esibendosi sopratutto come cantante, riformando poi la grande orchestra nel 1951, in occasione di una serie di concerti a Rio de Janeiro. Nel 1952 si è unito ad una troupe negra che ha fatto una tournée europea rappresentando *Porgy and Bess* di Gershwin. (v. n. Cabell Calloway). C

CAMPBELL S. BRUNSON *(piano)* N. a Washington (Kansas) il 28 marzo 1884. Colpito da uno spartito di *Maple Leaf Rag* che gli era capitato per le mani, si recò a Sedalia dove si incontrò con Scott Joplin e Saunders. Divenne pianista professionista di ragtime a sedici anni e suonò nel Middle West e negli Stati del Sud. Venne soprannominato «The Ragtime Kid of 1890». Si ritirò dalla musica in seguito al matrimonio ed attualmente è barbiere a Venice (California). B

CANDOLI CONTE *(tr.)* N. a Mishawaka (Indiana) nel 1927. Fratello minore di Pete Candoli, imparò da questo a suonare la tromba. Fece i suoi debutti a sedici anni nell'orchestra di Woody Herman che abbandonò per tornare agli studi. Nel 1945 fu di nuovo con Herman: successivamente, dopo una breve parentesi militare, fu assunto da Chubby Jackson, con il quale fece una tournée in Svezia (1947); poi da Stan Kenton (1948 e ancora nel 1952) Charlie Ventura (1949), Woody Herman (1950), ecc. B

CANDOLI PETE *(tr.)* N. a Mishawaka (Indiana) il 28 giugno 1923. Cominciò gli studi musicali sul contrabbasso e sul corno a dodici anni, e si dedicò alla tromba soltanto più tardi. Dal 1940 ha fatto parte di varie orchestre (Sonny Dunham, Will Bradley, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Charlie Barnet, ecc.), acquistando una buona reputazione sopratutto nell'orchestra di Woody Herman (1944-46) che lasciò per essere assunto da Tex Beneke. (v.n. Walter Candoli). B

CAREY PAPA MUTT *(tr. - corn.)* N. a New Orleans nel 1892 e M. a Chicago il 4 settembre 1948. Si dedicò prima alla batteria poi alla cornetta, che studiò sotto la guida dei fratelli. Nel 1914 fu assunto nell'orchestra di Kid Ory, che abbandonò per recarsi in tournée a Chicago (1917). Tornato a New Orleans l'anno dopo, fu con Wade Whaley e successivamente ancora con Kid Ory (1919-25), con il quale si trasferì a San Francisco. Lasciato Ory, rimase a Los Angeles dove, senza abbandonare completamente la musica, visse per molti anni in semiritiro, occupandosi come facchino in una compagnia di trasporti e come postino. Nel 1943, ricostituitasi l'orchestra di Kid Ory, Carey tornò a farne parte rimanendovi fino a quando costituì un suo complesso, pochi mesi prima della sua morte. (v.n. Thomas Carey). C

CARMICHAEL HOAGY *(comp. - piano)* N. a Bloomington (Indiana) il 22 novembre 1899. Dopo aver cominciato gli studi del pianoforte sotto la guida della madre, li abbandonò per riprenderli più tardi sotto la guida di buoni maestri. Studiò all'Università di Indianapolis, dove costituì un complessino studentesco, The Collegians, di cui era arrangiatore, cornettista, pianista e batterista. Avendo chiamato all'Università, per un ballo, l'orchestra dei Wolverines, Carmichael divenne un entusiastico ammiratore di Bix Beiderbecke ed un sostenitore dell'orchestra (1924). Nello stesso anno coi Wolverines incise la sua prima composizione, *Riverboat Shuffle*, a cui molte altre seguirono che ebbero un successo eccezionale. Tra esse meritano di essere ricordate: *Stardust, Washboard blues, Rockin'chair, Georgia on my mind, Bessie couldn't help it* ecc., che gli guadagnarono una posizione di primissimo piano fra i compositori americani. Dopo la guerra, domiciliatosi stabilmente a Hollywood, cominciò a dedicarsi al cinematografo come attore, senza peraltro abbandonare la musica. Tra i suoi molti film meritano una menzione: «*I migliori anni della nostra vita*», «*Acque del Sud*», «*Chimere*» (*Young man with a horn*). Nel 1948 si è esibito con successo a Londra. Ha scritto un libro autobiografico intitolato «*The Stardust Road*». (v. n. Hoagland Howard Carmichael). B

CARNEY HARRY *(sax. bar.)* N. a Boston il 1° aprile 1910. Studiò nelle scuole pubbliche di Boston e con insegnanti privati, debuttando professionalmente all'età di quindici anni nell'orchestra di Bobby Sawyer. Dopo un ingaggio nel complesso di Henry Shapiro, fu assunto nel 1927 nell'orchestra di Duke Ellington, in cui è rimasto fino ad oggi guadagnandosi una invidiabile

reputazione come maestro indiscusso del sax baritono. C

CARR LEROY *(voc. - piano)* N. negli Stati Uniti nel 1905 e M. nel 1935. Ben poco si sa della sua vita se non che è vissuto quasi sempre a Chicago dove, dal 1928 al 1935, incise numerosi dischi per le *race-lists* della Vocalion, accompagnato dal chitarrista Scrapper Blackwell. Benchè i suoi dischi abbiano attirato l'attenzione dei critici in epoca recente, Carr è da molti considerato uno dei più grandi cantanti di blues. C

CARTER BENNY *(sax. alto - tr. - arr.)* N. a New York l'8 agosto 1907. Prevalentemente autodidatta, ricevette alcune lezioni di piano a diciassette anni. Subito dopo iniziò la carriera professionale suonando con le orchestre di June Clark (1924), Billy Page, Horace Henderson, Duke Ellington (1927), Fletcher Henderson, Charlie Johnson, Chick Webb, Mc Kinney's Cotton Pickers (1931-1932), e con una propri_ orchestra (1933-35). Nel 1935 venne in Europa trattenendovisi tre anni, prevalentemente a Londra e Parigi. Tornato negli Stati Uniti nel maggio 1938, costituì una propria orchestra, dirigendone poi altre di piccole e grandi dimensioni. Da alcuni anni vive a Hollywood, dove lavora in modo particolare per le colonne sonore dei film. Dotato di notevole talento contribuì in grande misura a far progredire l'arrangiamento e la composizione jazz. (v. n. Bennett Lester Carter). C

CASEY AL *(chit.)* N. a Louisville (Kentucky) il 15 settembre 1915. Cominciò a studiare il violino che abbandonò presto per la chitarra. Dopo aver fatto parte di complessi minori, fu assunto nel 1934 da Fats Waller, col quale rimase fino al 1943, salvo una interruzione di pochi mesi durante la quale fece parte dell'orchestra di Teddy Wilson (1939-40). Dopo la morte di Waller ha costituito un proprio complesso al quale fecero seguito vari altri. (v. n. Albert Casey). C

CATLETT SIDNEY *(batt.)* N. a Evansville (Indiana) il 17 gennaio 1910 e M. a Chicago il 25 marzo 1951. Iniziò la propria attività a Chicago nel 1928, suonando dapprima in orchestre minori. Nel 1933 fu assunto nell'orchestra dei Mc Kinney's Cotton Pickers, poi da Jeeter Pilar (1934-35), e da Louis Armstrong (1938) con cui ha suonato spesso nei successivi undici anni. Ha inciso con un gran numero di formazioni, acquistandosi una solidissima reputazione. Nel 1947 si riunì ad Armstrong e con lui venne in Europa. Due anni dopo abbandonò Armstrong per ragioni di salute e si dedicò ad una attività più libera. C

CAULDWELL HAPPY *(sax. ten.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1900. Fu uno dei pionieri del saxofono tenore. Suonò nelle orchestre di Jelly Roll Morton, Eddie Condon, Henry Allen, Mezz Mezzrow ecc. C

CAVANAUGH PAGE *(piano)* N. a Cherokee (Texas) nel 1922. Figlio di un pianista di jazz, cominciò lo studio del piano all'età di dieci anni, continuando poi sotto la guida di vari insegnanti. Trasferitosi ad Hollywood, vi iniziò la carriera professionale suonando in varie orchestre, fra cui quella di Bobby Sherwood. Chiamato sotto le armi nel 1942, costituì un complessino di militari, che rimase poi unito come trio portante il suo nome, anche dopo la smobilitazione (1945). Attivo prevalentemente a Los Angeles, ha inciso vari dischi ed ha partecipato a numerose trasmissioni radiofoniche, prendendo parte ad alcuni film musicali. B

CELESTIN OSCAR « PAPA » *(corn. - tr.)* N. a Lafourche (Luisiana) verso il 1880. Venuto a New Orleans nel 1908 per suonare nella Indiana Brass Band, suonò in seguito nella Brass Band di Henry Allen padre e nell'Olympia Band. Nel 1910 formò l'Original Tuxedo Jazz Orchestra comprendente tra gli altri: Bocage (tr.), Filhe (tbone), Picou e L. Tio (cl.). La Tuxedo finì con la morte del proprietario del Tuxedo Hall, il locale da cui l'orchestra aveva preso il nome. Papa Celestin continuò però a dirigere un'orchestra con questo nome dal 1910 a tutt'oggi, con rari periodi di inattività. Attualmente suona regolarmente a New Orleans. C

CHALOFF SERGE *(sax. bar.)* N. a Boston nel novembre del 1923. Figlio di musicisti professionisti, cominciò a studiare il pianoforte ed il clarinetto, che abbandonò in favore del sassofono baritono sotto l'influenza di Harry Carney. Debuttò professionalmente nel 1940 col complesso di Tommy Reynolds. Fece poi parte di numerose orchestre (tra le quali quelle di Ina Ray Hutton, Ray Mc Kinley, Georgie Auld, e Tommy Dorsey) affermandosi come uno dei migliori specialisti del suo strumento sopratutto nel complesso di Woody Herman in cui entrò nel 1947. Negli ultimi anni ha diretto prevalentemente piccole formazioni, a Boston. B

CHEATHAM DOC *(tr.)* N. a Nashville (Tennessee) il 13 giugno 1905. Studiò la tromba a scuola, poi lavorò per qualche tempo in orchestre locali. Suonò con John Williams (1926), Albert Wynn a Chicago, Buddy Lee, Wilbur De Paris a Filadelfia, poi a New York con Chick Webb. Venne in seguito in Europa con l'orchestra di Sam Wooding. Suonò col McKinney's Cotton Pickers (1933), con Cab Calloway, con il quale rimase otto anni (e con cui ritornò nel 1951), Benny Carter, Teddy Hill, Eddie Heywood, ecc. È tornato in Europa nel 1950 con un'orchestra cubana. (v. n. Adolphus Cheatham). C

CHISHOLM GEORGE *(tbone)* N. a Glasgow (Inghilterra) il 29 marzo 1915. Si dedicò al trombone a diciotto anni. Suonò con Louis Freeman, con Teddy Joyce, con Duncan Whyte a Londra, e con Benny Carter in Olanda. Tornato a Londra nel 1937, fu con Eddie Carroll e successivamente con Bert Ambrose (1938-39), affermandosi come il più brillante trombonista britannico. Dal 1940 al 1950 militò nell'orchestra da ballo della RAF, gli Squadronaires. B

CHITTISON HERMAN *(piano)* N. a Flemingsburg (Kentucky) nel 1909. Figlio di un carpentiere, studiò fisica e chimica al Walden College e all'Università del Kentucky. Dopo aver suonato nell'orchestra di Zack White a Cincinnati, lavorò in vari complessi e fece una lunga tournée con una compagnia di vaudeville. Giunto in Europa con Willie Lewis, si esibì in vari paesi europei fino al 1941, epoca in cui tornò negli Stati Uniti per costituire un trio e suonare nei club notturni e alla radio. C

CHRISTIAN CHARLIE *(chit.)* N. nel Texas nel 1918 e M. il 2 marzo 1942. Cominciò gli studi musicali a quindici anni, sotto la guida paterna. Giovanissimo, suonò in varie orchestre minori nel Dakota, nell'Oklahoma e nel Minnesota. Scoperto da Benny Goodman, entrò nella sua orchestra nel luglio del 1939, affermandosi, nei due anni in cui rimase con lui, come il miglior chitarrista che il jazz possa vantare.

CHRISTY JUNE *(voc.)* N. a Decatur (Illinois) nel 1926. Cantò in complessi locali a Decatur, dai tredici anni in avanti. Fu poi nelle orchestre di Boyd Raeburn e Benny Strong. Nel 1945 sostituì Anita O' Day nell'orchestra di Stan Kenton, con cui rimase, salvo alcune interruzioni durante le quali cantò sola, fino a tutto il 1951. Ha sposato il tenorsassofonista Bob Cooper. (v. n. Shirley Lester). B

CLARKE KENNY *(batt.)* N. a Pittsburgh nel gennaio del 1914. Proveniente da una famiglia di musicisti, ebbe una completa istruzione musicale. Fece i suoi debutti professionali intorno al 1930 nel complesso di Leroy Bradley; fu poi con Roy Eldridge (1935), Jeeter Pillar, Edgar Hayes (col quale fece una tournée in Svezia nel 1937-38), come batterista e vibrafonista. Nell'orchestra di Teddy Hill (1939) conobbe Dizzy Gillespie ed altri futuri esponenti del movimento be-bop, coi quali prese parte a varie jam-session al Minton's Playhouse di Harlem. Fu ancora con Ella Fitzgerald, Benny Carter (1941-42) e con Henry Allen a Chicago. Dal 1943 al 1946 fu nell'esercito, suonando in vari complessi militari in Europa. Tornato negli Stati Uniti, fu assunto nell'orchestra di Dizzy Gillespie, con il quale tornò nel 1948 e con cui fece una tournée europea. Negli ultimi anni ha fatto parte di vari complessi, preferendo tuttavia soggiornare a Parigi, da dove è partito, per rientrare definitivamente negli Stati Uniti, nel 1950. È considerato come uno dei creatori dello stile bop. (v. n. Kenneth Spearman Clarke). C

CLAYTON BUCK *(tr.)* N. a Parsons (Kansas) il 12 novembre 1911. Studiò in un primo tempo il pianoforte, e successivamente (dal 1929) la tromba. Trasferitosi in California, vi fece i suoi debutti professionali nell'orchestra di Vern Floyd (1932). Dopo un periodo passato col complesso di Earl Dancer (1932-34), formò una propria orchestra (1934) con la quale passò un anno e mezzo in Cina. Tornato negli Stati Uniti, fu ingaggiato da Count Basie (1936-44) da cui si separò per prestare il servizio militare. Negli ultimi anni ha diretto un suo complessino, partecipando anche a varie tournée con la troupe Jazz at the Philharmonic. Nel 1949 è venuto in Europa fermandosi per alcuni mesi a Parigi. In epoca recente ha fatto parte di vari complessi fra cui quelli di Joe Bushkin, Jimmy Rushing e Count Basie. (v. n. Wilbur Clayton). C

CLESS ROD *(cl.)* N. a Lenox (Iowa) il 20 maggio 1907 e M. l'8 dicembre 1944. Suonò giovanissimo il clarino con i Varsity Five. Poi si unì ai Chicagoani e nel 1927 debuttò con Bud Freeman. In seguito fu con Frankie Quartel, Louis Panico e, nel 1929, con Charlie Pierce. Nel 1939 fece parte della Ragtime Band di Muggsy Spanier. Ha inciso anche sotto suo nome. B

CLINTON LARRY *(tbone - arr.)* N. a New York nel 1909. Fu uno dei più noti arran-

giatori della Swing Era, durante la quale scrisse orchestrazioni fortunate per molte orchestre (Casa Loma, Tommy e Jimmy Dorsey, Benny Goodman, ecc.). Nel 1937 formò una propria grande orchestra che godette per qualche anno di una buona popolarità. Si dedicò poi prevalentemente alle incisioni, specializzandosi in modo particolare nell'arrangiamento jazz di pezzi classici. Dopo la guerra ha diretto varie orchestre. B

COBB ARNETT *(sax. ten.)* N. a Houston (Texas) il 10 agosto 1918. Dopo essersi dedicato al piano ed al violino, optò per il sax tenore, cominciando a suonare professionalmente in giovane età. Nel 1933 fu con Frank Davis, poi nell'orchestra di Chester Boone (1934-36) ed in quella di Milt Larkins (1936-1942). Nel 1942 entrò nella formazione di Lionel Hampton nella quale rimase cinque anni, assicurandosi una buona popolarità. Nel 1947 formò un suo complesso. Per una grave infermità alla spina dorsale dovette per diversi mesi rimanere lontano dalla professione nel 1948-49. Riformò poi il suo complesso (v. n. Arnette Cobbs). C

COLE COZY *(batt.)* N. a East Orange (New Jersey) il 17 ottobre 1909. Debuttò professionalmente con l'orchestra di Wilbur Sweatman, nel 1928. Dal 1930 al 1943 suonò successivamente nelle orchestre di Blanche Calloway, Benny Carter, Willie Bryant, Stuff Smith, Cab Calloway (1938-42) e Raymond Scott, partecipando a numerosissime sedute d'incisione con formazioni di studio. Dopo la fine della guerra si è dedicato al Music Hall esibendosi in numeri d'attrazione. Nel 1949, entrò nella formazione di Louis Armstrong, con la quale fece due tournée europee, nel 1949 e nel 1952, spingendosi anche in Italia. (v. n. William Cole). C

COLE NAT «KING» *(piano - voc.)* N. a Montgomery (Alabama) il 17 marzo 1917. Educato a Chicago, costituì ben presto una sua orchestrina, che, in seguito ad una sfortunata tournée, si arenò e si sciolse a Los Angeles. Lavorò allora da solo per qualche tempo, finchè, nel 1937, costituì un trio con Oscar Moore alla chitarra e Wesley Prince al contrabbasso. Dopo un oscuro periodo il trio incontrò immenso successo nell'immediato dopo guerra, influenzando notevolmente gli sviluppi del jazz moderno. Negli ultimi anni, perduti i suoi migliori elementi (i chitarristi Oscar Moore e poi Irving Ashby, e il contrabbassista Johnny Miller), si è dedicato sopratutto alla produzione commerciale esibendosi più come cantante che come pianista. Nel 1950 fece una tournée europea che toccò Inghilterra, Svezia, Danimarca e Svizzera. (v. n. Nathaniel Cole). C

COLEMAN BILL *(tr.)* N. a Paris (Kentucky) il 4 agosto 1904. Compiuti gli studi a Cincinnati, debuttò come trombettista nell'orchestra di Clarence Williams. Giunto a New York nel 1925, suonò in vari complessi (Cecil Scott, Luis Russell, Charlie Johnson). Nel 1932 fu in Europa con l'orchestra di Lucky Millinder. Tornato in America, si distinse particolarmente nelle orchestre di Benny Carter e Teddy Hill. Nel 1935 tornò in Francia dove rimase qualche anno suonando prevalentemente nell'orchestra di Willie Lewis. Dopo una tournée in Oriente, rientrò negli Stati Uniti alla vigilia della guerra, per suonare nelle orchestre di Benny Carter, Andy Kirk, Teddy Wilson, Coleman Hawkins, Sy Oliver. Nel 1948 è tornato a Parigi dove è rimasto prevalentemente. Nel 1950 è stato per qualche mese in Italia, suonando a Roma ed a Viareggio. (v. n. William Coleman Johnson). C

COLLINS LEE *(tr.)* N. a New Orleans il 17 ottobre 1901. Autodidatta, suonò per lunghi anni a New Orleans (1916-1929), salvo un breve periodo, nel 1924, in cui fece parte dell'orchestra di King Oliver a Chicago. Nel 1930 fu nel complesso di Luis Russell; si stabilì poi definitivamente a Chicago. Ritornato in auge negli ultimi anni, si è trasferito per qualche mese in Europa fermandosi prevalentemente a Parigi e suonando con il complesso di Mezz Mezzrow dalla fine del 1951 all'inizio del 1952, epoca in cui, in seguito ad una malattia, è dovuto rientrare negli Stati Uniti. C

COMBE STUFF *(batt.)* N. a Berna il 12 marzo 1924. Studiò a lungo il pianoforte fin dall'infanzia, completando poi i suoi studi al Conservatorio di Losanna. Nel 1941 cominciò a suonare regolarmente, pur rimanendo dilettante: fece parte di vari complessi svizzeri di fama, e nel 1944 fu assunto nell'orchestra di Hazy Osterwald, col quale rimase fino al 1948, affermandosi come il miglior batterista svizzero. (v. n. Etienne Combe). B

COMBELLE ALIX *(sax. ten.)* N. a Parigi il 15 giugno 1912. Cominciò a mettersi in luce nel 1933. Fece parte delle migliori orchestre parigine fra cui quella di Ray Ventura. Dal 1937 in poi incise numerosi dischi, anche

insieme a celebri musicisti americani, affermandosi come uno dei migliori jazzisti francesi della sua generazione. Negli ultimi anni ha diretto proprie formazioni, con le quali ha compiuto delle tournée all'estero fermandosi anche in India (1952). B

CONDON EDDIE *(chit. - bjo.)* N. a Godland (Indiana) il 16 novembre 1905. Trasferitosi a Chicago con la famiglia all'età di dieci anni, cominciò a far pratica con il banjo da ragazzo, debuttando come professionista a quindici anni. Suonò con vari complessi a Syracuse, Chicago, New York, trovandosi spesso unito coi migliori musicisti bianchi dell'epoca. Fu poi con Red Nichols, coi Mound City Blue Blowers (1929-1932), e con altri complessi. Dopo una tournée nell'America del Sud, si fermò a New York associandosi anche a Bud Freeman (1940-41). Da alcuni anni ha acquistato un locale pubblico al Greenwich Village di New York, in cui si esibiscono soltanto complessi Dixieland da lui organizzati. Modesto strumentista ma animatore ed organizzatore instancabile, ha dato il nome a innumerevoli complessi di incisione. Ha organizzato concerti pubblici (molti dei quali al Town Hall di New York) e trasmissioni radiofoniche, rimanendo sempre fedele allo stile Dixieland. Ha scritto un libro autobiografico: «*We called it music*». (v. n. Albert Edwin Condon). B

COOKE DOC *(arr.)* N. a Louisville (Kentucky) il 3 settembre 1891. Fece degli studi musicali ed ebbe anche il titolo di Dottore, ciò che gli valse il nomignolo di «Doc». Organizzò la sua prima orchestra nel 1918 a Chicago, dove si era stabilito. L'orchestra fu ingaggiata al Dreamland (1922-27) ed annoverò musicisti come George Mitchell, Freddie Keppard, Jimmie Noone e Johnny St. Cyr. (v. n. Charles Cooke). C

COOPER BOB *(sax. ten.)* N. a Pittsburgh nel 1926. Acquistò una buona notorietà nell'orchestra di Stan Kenton, in cui entrò nel 1946, rimanendovi (suonando talvolta anche il corno e l'oboe) fino a tutto il 1951. Sposò la cantante dell'orchestra, June Christy. B

COPPIETERS FRANCIS *(piano)* N. in Belgio il 7 settembre 1930. Figlio di un noto musicista di jazz, cominciò a suonare professionalmente nel 1946, dopo aver compiuto studi regolari al Conservatorio di Bruxelles. Ha suonato a fianco dei migliori musicisti belgi (sopratutto con Toots Thielemans), affermandosi fra i più brillanti esponenti del jazz belga. Ha suonato per qualche tempo in Italia, nell'orchestra di Hazy Osterwald (1949). B

COX IDA *(voc.)* N. a Knoxville (Tennessee) nel 1889 o nel 1892 (la data è incerta in quanto lei stessa dichiara di essere in dubbio tra le due date). Da ragazza cantava nel coro della Chiesa Metodista del suo paese: ma scappò presto da casa per cantare in qualche Minstrel Show. Affermatasi come una delle maggiori cantanti di blues, incise copiosamente accompagnata da Fletcher Henderson e Charlie Green. Nel 1940 fece una apparizione in un locale notturno newyorkese, e si esibì in un concerto al Carnegie Hall. Poi riprese le sue tournée. C

CROSBY BOB *(voc.)* N. a Spokane (Washington) il 23 agosto 1913. Fratello di Bing Crosby, debuttò come cantante nelle orchestre di Anson Weeks, di Tommy e Jimmy Dorsey. Diede poi il suo nome all'orchestra di Clark Randall (1935) che divenne popolarissima e che riportò in auge lo stile Dixieland. L'orchestra di Bob Crosby, che annoverò eccellenti musicisti, si sciolse definitivamente nel 1942 a Los Angeles. Dopo aver diretto complessi di carattere commerciale nell'immediato dopoguerra, Crosby ha riunito più volte alcuni dei suoi vecchi gregari per delle sedute di incisione. (v. n. George Robert Crosby). B

CROSBY ISRAEL *(cbasso)* N. a Chicago il 19 gennaio 1919. Cominciò giovanissimo a far pratica sulla tromba che poi abbandonò per il contrabbasso (1934). A Chicago lavorò nei complessi di Johnny Long, di Anthony Fambro e Albert Ammons (1935), distinguendosi poi particolarmente con Fletcher Henderson (1936-1938), Horace Henderson (1940-42) e Teddy Wilson (1941-42), e partecipando a molte sedute di incisione con vari complessi di studio. C

DAILY PETE *(corn.)* N. a Portland (Indiana) il 5 maggio 1911. Agli inizi si dedicò ai più svariati strumenti: piano, violino, banjo, sassofono, optando alla fine per la cornetta. Suonò nell'orchestra di Jack Davis e poi si trasferì a Chicago, dove trovò saltuario lavoro in diverse formazioni. Dopo la guerra fu con Ozzie Nelson. Nel 1945 cominciò a suonare ad Hollywood e costituì un fortunato complesso Dixieland, che negli ultimi anni si è esibito regolarmente in quella città. B

DALY GEO *(vibr.)* N. a Bois-Colombes (Francia) nell'aprile del 1923. Cominciò a suonare la fisarmonica, con la quale debuttò professionalmente all'inizio della guerra. Passato al vibrafono nel 1944, si fece notare dopo la guerra negli ambienti jazzistici parigini affermandosi in vari complessi come il miglior vibrafonista francese. (v. n. Georges Daly). B

DAMERON TADD *(piano - arr.)* N. a Cleveland (Ohio) nel 1917. Figlio di musicisti, fu avviato in un primo tempo allo studio della medicina. Poi, per le insistenze del fratello sassofonista e di alcuni amici, riprese gli studi interrotti del pianoforte. Nel 1938 debuttò ufficialmente nell'orchestra di Freddie Webster, che lasciò per essere assunto successivamente nelle orchestre di Blanche Calloway, Vido Musso (1940) e Harlan Leonard. Dopo una breve parentesi militare, tornò a New York (1942) per dedicarsi prevalentemente all'arrangiamento. Nel 1946 costituì un complessino bebop, con parte del quale è giunto a Parigi nel maggio 1949, per il Festival Internazionale del Jazz. I suoi arrangiamenti per Dizzy Gillespie, gli hanno valso un'ottima reputazione e l'ammirativo nomignolo di « The Disciple ». (v. n. Tadley Ewing Dameron). C

D'AMICO HANK *(cl.)* N. a Buffalo (New York) nel 1915. Dopo aver fatto parte di complessi minori, si affermò nell'orchestra di Red Norvo, di cui fu clarinettista ed arrangiatore, dal 1936 al 1940. Diresse poi un suo piccolo complesso (1940-41) e fece parte di numerose formazioni tra cui quella di Bob Crosby (1940-41), incidendo coi più svariati complessi di studio, anche sotto suo nome. (v. n. Henry D'Amico). B

DANKWORTH JOHNNY *(sax. alto)* N. a Londra il 20 settembre 1927. Cominciò a studiare il clarino all'età di sedici anni, perfezionandosi alla Reale Accademia di Musica per due anni. Suonò sul « Queen Mary » e si unì poi a Tito Burns nel 1948. Assunto nell'orchestra di Ambrose, vi rimase per circa un anno. Suonò con Goodman durante la sua permanenza in Inghilterra nel 1949, e prese parte alla tournée svedese di Bechet. Affermatosi come uno dei più dotati musicisti moderni d'Europa, vinse il referendum di *Melody Maker* del 1950 e del 1951. Formò un proprio sestetto moderno nel 1950 con cui ha inciso copiosamente. B

DARENSBOURG JOE *(cl.)* N. a Baton Rouge (Luisiana) nel 1907. Suonò con Papa Mutt Carey, con Jelly Roll Morton a Cairo (Illinois). Si stabilì poi a Seattle dove suonò con John Wittner. A Los Angeles entrò nella Kid Ory Creole Jazz Band (1945), con la quale è rimasto. C

DAVENPORT COW COW *(piano)* N. a Anniston (Alabama) nel 1894. Iniziò la sua carriera suonando un po' dovunque, ed esibendosi come pianista, cantante, ed attore comico. Si stabilì definitivamente a Chicago, verso il 1920, e ottenne un notevole successo come pianista di boogie woogie. Riscoperto nel 1938, incise varie facce, poi si ritirò per vivere a Cleveland, proprietario di un piccolo ristorante. (v. n. Charles Davenport). C

DAVIS EDDIE *(sax. ten.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1915. Suonò nell'orchestra di Benny Carter ad Hollywood, poi con Cootie Williams (1943), Lucky Millinder (1943-44), Louis Armstrong (1945), Sidney Catlett (1945), Andy Kirk (1945-46) ecc. Si trasferì in seguito in California dove suonò con Gerald Wilson e diresse una sua orchestra. Nel 1952 è entrato nell'orchestra di Count Basie. Ha inciso vari dischi sotto suo nome. C

DAVIS KAY *(voc.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1920. Fu assunta nell'orchestra di Duke Ellington nel 1944 e vi rimase fino al 1950, anno in cui si sposò. Con Ellington ha fatto una breve tournée in Europa (Inghilterra e Francia) nel 1948, ritornandovi poi con tutta l'orchestra nel 1950. La sua voce, classicamente educata, è stata impiegata in alcune famose esecuzioni ellingtoniane con effetti tipicamente strumentali. C

DAVIS MILES *(tr.)* N. a Alton (Illinois) nel 1926. Fece gli studi musicali a St. Louis, dove debuttò in un'orchestra studentesca. Dopo una breve permanenza con il complesso di Eddie Randall, si trasferì a New York nel 1945 per iscriversi ai corsi della Julliard School. Da allora ha fatto parte di vari complessi, (Coleman Hawkins, Benny Carter e sopratutto Charlie Parker) affermandosi come uno dei migliori trombettisti bebop. Nel 1949 venne a Parigi per il Festival Internazionale del Jazz e legò il suo nome ad una importante serie di incisioni di cool jazz per la Capitol. Negli ultimi anni ha diretto vari complessini. È universalmente reputato come l'iniziatore ed il maggiore esponente dello stile più moderno di tromba, sviluppatosi dopo il tramonto del bebop. C

DAVIS WILD BILL *(organo)* N. a Glasgow (Missouri) nel 1918. Si dedicò dapprima al pianoforte ed alla chitarra, coi quali strumenti debuttò professionalmente nel 1937. Si unì poi all'orchestra di Milton Larkins (1940) ma non attirò l'attenzione del pubblico finchè non si dedicò all'organo, che cominciò a suonare regolarmente nel complesso di Louis Jordan nel 1945. Scoperto dal critico John Hammond, fu portato da lui a New York e incominciò ad incidere dei dischi, nel 1950, che ottennero un caloroso successo. Negli ultimi anni (1949-50) ha suonato prevalentemente ad Atlantic City ed a Harlem, e nel 1951 ha costituito un suo trio. (v. n. William Davis). C

DAVISON WILD BILL *(tr.)* N. a Defiance (Ohio) il 5 gennaio 1906. Suonò dapprima la chitarra, poi il mellophone ed infine si dedicò alla tromba. Dal 1933 al 1942 fu a capo di una sua orchestra che si esibì sopratutto nel Middle West. Si stabilì poi a New York, dove si unì al gruppo dei Chicagoani suonando prevalentemente con Eddie Condon e con complessi propri e prendendo parte a numerosissime sedute di incisione di stile Dixieland. (v. n. William Davison). B

DE ARANGO BILL *(chit.)* N. a Cleveland (Ohio) il 20 settembre 1921. Frequentò per un anno l'Università di Stato dell' Ohio, che abbandonò per dedicarsi allo studio della musica. Autodidatta, iniziò la sua carriera nel 1940 suonando con orchestre locali. Al ritorno dal servizio militare (1944) si fece notare in vari complessini newyorkesi (Ben Webster, Ike Quebec) e successimente con un proprio quintetto (1948). B

DE FAUT VOLLY *(cl.)* N. a Little Rock (Arkansas) il 14 marzo 1904. Cominciò a suonare il violino che abbandonò, dopo aver ascoltato Leon Rappolo, per il clarino. Suonò con Sig Meyers, con i New Orleans Rhythm Kings, ed incise con Jelly Roll Morton (1924). Fu poi con Art Kessel, la Benson Orchestra (1924), Merrit Brunies (1925), Ray Miller (1926), Jean Goldkette (1929). Nel 1940 abbandonò la professione che riprese soltanto nel 1952. (v. n. Voltaire De Faut). B

DE FRANCO BUDDY *(cl.)* N. a Camden (New Jersey) il 17 febbraio 1923. Figlio di un accordatore di pianoforti italiano ,cominciò lo studio del clarinetto a dodici anni. Poco prima della guerra vinse il primo premio in un torneo di dilettanti indetto da Tommy Dorsey. Subito dopo (1939) iniziò la carriera professionale nelle orchestre di Scat Davis, Gene Krupa (1941-42), di Ted Fiorito e di Charlie Barnet (1943-44), che lasciò per essere assunto (1944-46 e ancora, dopo una breve parentesi con Boyd Raeburn, nel 1947-1948) da Tommy Dorsey, col quale acquistò una vastissima popolarità affermandosi come il miglior clarinettista della giovane generazione. Diresse poi un proprio complessino, militò in più riprese nel complessino di Count Basie (1950-51) e costituì delle proprie orchestre (1950-51) a completo organico. (v. n. Boniface Ferdinando De Franco). B

DE PARIS SIDNEY *(tr.)* N. a Crawfordsville (Indiana) il 30 maggio 1905. Nel 1924 fu con Sam Taylor a Washington; trasferitosi poi a New York suonò nei seguenti complessi: McKinney's Cotton Pickers (1931), Don Redman (1932-36), Charlie Johnson (1936-37), Mezz Mezzrow (1937), Don Redman (1939), Zutty Singleton (1939-40), Sidney Bechet (1940), Benny Carter (1940-41), Zutty Singleton (1941), Roy Eldridge, Dick Ward (1945) ecc. Successivamente formò una orchestra con il fratello Wilbur, noto trombonista. C

DE PARIS WILBUR *(tbone - batt.)* N. a Crawfordsville (Indiana) verso il 1900. Organizzò nel 1919 i Cotton Pickers, nel quale complesso era pure il fratello Sidney. Costituì un'orchestra a Filadelfia (1920). Verso il 1925 entrò nel complesso di Leroy Smith. Successivamente fu con la Blue Rhythm Band (1930) e con Noble Sissle, Benny Carter, Leroy Smith, Teddy Hill (1937), Louis Armstrong (1940), Ella Fitzgerald (1941). Insieme a Sidney suonò nell'orchestra di Roy Eldridge dal 1943 al 1945. Fu poi con Duke Ellington (1946-47). Riformò in seguito un complessino. C

DESMOND PAUL *(sax. alto)* N. a Berkley (California) nel 1924. Studiò il clarino, poi il sassofono alto. Suonò in varie orchestre di S. Francisco durante la sua permanenza al Collegio di Stato di questa città. Passò poi tre anni nella banda militare del 253esimo ACF, dove conobbe l'arrangiatore Van Kriedt, che, nel 1944, lo presentò a Dave Brubeck col quale ha suonato prevalentemente negli ultimi anni. B

DE VILLERS MICHEL *(sax. alto - bar.)* N. a Villeneuve sur Lot (Francia) il 13 luglio 1926. Si dedicò alla musica a quindici anni, suonando dapprima il sassofono tenore, co-

me dilettante. Passato al contralto, attirò nell' immediato dopoguerra l' attenzione di Hubert Rostaing e di Django Reinhardt che lo ingaggiarono nei loro complessi. Partecipò poi ad una tournée in Svizzera accanto a Rex Stewart, affermandosi decisamente come uno dei migliori sassofonisti francesi. Ha diretto vari complessini. B

DICKENSON VIC *(tbone)* N. a Xenia (Ohio) il 6 agosto 1906. Studiò il trombone da ragazzo, senza l'ausilio di maestri, debuttando professionalmente nel 1922 in orchestre locali a Columbus. Continuò a suonare in complessi secondari a Madison, nel Wisconsin, finchè fu scritturato da Zach White (1927-29). Dal 1931 ha fatto parte di numerose orchestre di fama, tra le quali vanno ricordate quelle di Claude Hopkins, Benny Carter, Count Basie (1940), Sidney Bechet, Frank Newton e sopratutto il sestetto di Eddie Heywood (in cui fu per alcuni anni, dal 1943) che lo fece conoscere al grosso pubblico. Lasciato Heywood, ha lavorato prevalentemente in California anche con propri complessi (v. n. Victor Dickenson). C

DICKERSON CARROLL *(viol.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1900. Sebbene i suoi meriti di strumentista siano modesti, egli seppe sempre scegliere dei grandi nomi per la sua orchestra. Nel 1923 ebbe Buster Bailey, Rudi Jackson e Tubby Hall, nel 1926 ebbe Louis Armstrong, Earl Hines e Zutty Singleton. Nel 1929 si unì a King Oliver. Riformata la sua orchestra nel 1930, la tenne unita per diversi anni. C

DIES WERNER *(sax. ten. - cl.)* N. a Francoforte sul Meno il 15 gennaio 1926. Cominciò a suonare per divertimento, imparando la chitarra da un amico. Nel 1945 entrò come chitarrista aggiunto nell'orchestra di Kurt Dori. Cominciò poi a suonare il sax. tenore. Nel 1947 lasciò l'orchestra di Kurt Dori per entrare nell'Hot Club Sextett di Francoforte. Fu poi con l'orchestra di Willi Berking. Dal 1951 suonò anche il clarino quasi esclusivamente però quando suonò con i Two Beat Stompers, la ben nota orchestra dixieland della Germania dell' Ovest. B

DODDS BABY *(batt.)* N. a New Orleans il 24 dicembre 1696. Cominciò gli studi musicali nel 1910 a Bay St. Louis, dove frequentava le scuole superiori. Nel 1913, trasferitosi a New Orleans, iniziò la sua carriera professionale nell'orchestra di Willie Hightower. Fu poi in numerosi celebri complessi come la Eagle Band (1916-17), Papa Celestin e Fate Marable (1920-21), col quale ultimo suonò sui battelli del Mississippi. Dal 1921 al 1924 fu con King Oliver a Chicago, che lasciò per unirsi al fratello Johnny, col quale suonò per molti anni, seppure non continuativamente. Dopo la morte del fratello fece parte di vari complessi, prevalentemente attivo a Chicago (v.n. Warren Dodds). C

DODDS JOHNNY *(cl.)* N. a New Orleans il 12 aprile 1692 e M. a New York l'8 agosto 1940. Giovanissimo si distinse in rinomate orchestre di New Orleans (Eagle Band, Kid Ory, Oscar Celestin). Nel 1920 fu nell'orchestra di King Oliver a Chicago e divenne in breve uno dei massimi esponenti del jazz in quella città. Dal 1924 al 1940 fu a capo di un proprio complesso. Ha inciso numerosi dischi in varie formazioni di stile New Orleans tra le quali sono particolarmente celebri quelle facenti capo a Louis Armstrong (Hot Five e Hot Seven). È considerato da molti come il più significativo clarinettista della scuola New Orleans. C

DOMINIQUE NATTY *(tr.)* N. a New Orleans il 2 agosto 1696. Dopo aver praticato per qualche anno la batteria, iniziò gli studi regolari della tromba nel 1911 con insegnanti privati. Fece parte di numerose bande di New Orleans, fra cui la Imperial Band di Emanuel Perez, finchè alla vigilia della prima guerra mondiale emigrò a Chicago. Per quattordici anni suonò prevalentemente nel complesso di Johnny Dodds con il quale incise numerosi dischi. Fece anche parte delle formazioni di Jimmie Noone, Carroll Dickerson, Louis Armstrong ed altri. Durante l'ultima guerra, ritiratosi dal professionismo attivo, fu costretto a prestare servizio come facchino all'aereoporto di Chicago, per riprendere poi, in epoca recente, il suo posto in complessi chicagoani di secondo ordine. Nella primavera del 1952 ha formato una sua orchestra con la partecipazione di Baby Dodds, Preston Jackson, Volly De Faut. (v. n. Anatie Dominique). C

DOMNERUS ARNE *(sax. alto - cl.)* N. a Stoccolma il 20 dicembre 1924. Cominciò a suonare nei primi anni di guerra nell'orchestra di Owe Kjell. Fu poi nei complessi di Lulle Ellboj, Simon Brehm e Thore Ehrling, coi quali si affermò come uno dei più brillanti e popolari musicisti svedesi. Nel 1949 partecipò al Festival del Jazz di Parigi, ottenendo un ottimo successo, e successivamente costituì un suo complesso assieme al

Meade Lux Lewis

Pete Johnson

Jimmy Yancey

Due componenti del King Cole Trio *nel 1945: King Cole e Oscar Moore.*

I Tympany Five di *Louis Jordan nel 1946.*

trombettista Rolf Ericson. Nel 1952 si recò in Inghilterra per partecipare al Festival del Jazz di Londra, e suonò pure nell'orchestra di Geraldo. Ha preso parte a numerose sedute di incisione coi migliori musicisti svedesi e con musicisti americani in tournée europea. E' generalmente reputato uno dei più dotati jazzisti d'Europa. B

DORHAM KINNEY *(tr.)* N. a Houston (Texas) il 30 maggio 1924. Iniziò suonando il pianoforte. A quattordici anni si dedicò alla tromba per suonare in una fanfara all'Anderson High School di Austin (Texas). Debuttò come professionista con Milton Larkins, che seguì a Chicago. Trasferitosi a New York, suonò al Savoy (1944). Passò poi con Dizzy Gillespie (1945) Billy Eckstine (1946), Lionel Hampton, Coleman Hawkins, Art Blakey, Mercer Ellington, Thelonius Monk e Charlie Parker, col cui complesso venne a Parigi nel 1949. (v. n. McKinley Durham). C

DORSEY JIMMY *(cl. - sax. alto)* N. a Shenandoah (Pennsylvania) il 29 febbraio 1904. A nove anni già suonava il clarino. Si recò a New York con l'orchestra dei Scranton Sirens che lasciò per suonare con i seguenti complessi: Memphis Five, California Ramblers, Jean Goldkette (1926), Paul Whiteman (1929), Freddie Rich e Ted Lewis. Nel 1934, con il fratello Tommy, formò la Dorsey Brothers Orchestra che si sciolse un anno dopo. Da allora ha diretto una sua orchestra che divenne molto popolare e che esiste tuttora. B

DORSEY TOMMY *(tbone)* N. a Shenandoah (Pennsylvania) nel novembre 1906. Studiò sin da ragazzo la tromba, alla quale preferì in seguito il trombone. Debuttò giovanissimo insieme al fratello Jimmy in orchestre locali (Scranton Sirens, California Ramblers, ecc.), poi, trasferitosi a New York, fece parte di numerosissime orchestre di fama, tra le quali quelle di Jean Goldkette (1924), Roger Wolfe Kahn, Paul Whiteman, Ted Lewis, André Kostelanetz e Victor Young. Nel 1934 organizzò con il fratello Jimmy la Dorsey Brothers Orchestra, che ebbe vita breve. Nel 1936 costituì la sua grossa formazione che gli procurò fama mondiale e che, nonostante numerosi cambiamenti di personale e varie interruzioni, continua ad essere una delle più popolari di America. Dorsey è considerato uno dei maestri del trombone ed è apparso in numerosi film. B

DUNN JOHNNY *(corn. - tr.)* N. a Memphis (Tennessee) verso il 1900. M. in Olanda nel 1936 circa. Si recò a New York con W. C. Handy. Nel 1927 fu a Chicago nell'orchestra di Carroll Dickerson e l'anno successivo in Europa con la Plantation Orchestra. Passato poi nell'orchestra di Noble Sissle, si fermò a Parigi. Passò gli ultimi anni della sua vita in Olanda, dove morì. C

DURHAM EDDIE *(chit. - arr.)* N. a S. Marcos (Texas) il 19 agosto 1906. Imparò giovanissimo a suonare la chitarra ed il trombone, ma dei due strumenti preferì la chitarra. Si dedicò sopratutto all'arrangiamento, scrivendo orchestrazioni per Bennie Moten (1929-1933), Count Basie (1937-38), Jimmie Lunceford (1935-37). Formò una sua orchestra nel 1940, che però ebbe brevissima durata. Nel 1947, fece una tournée di concerti con Jimmy Evans. C

DUTRAY HONORE' *(tbone)* N. a New Orleans intorno al 1900. La sua fama è giunta a noi sopratutto attraverso le incisioni. Lavorò nell'orchestra di King Oliver ed incise con Johnny Dodds e Louis Armstrong, a Chicago, intorno al 1927. C

EAGER ALLEN *(sax. ten.)* N. a New York nel 1926. Debuttò a quindici anni nell'orchestra di Bobby Sherwood, passando poi in rapida successione, nelle orchestre di Sonny Dunham, Woody Herman, Hal McIntyre, Shorty Sherock, Tommy Dorsey e Johnny Bothwell. Intorno al 1946 si rivelò come uno dei migliori sassofonisti bianchi della scuola bebop, prendendo parte a numerose sedute di incisione con musicisti di colore. B

ECKSTINE BILLY *(voc. - tbone)* N. a Pittsburgh nel 1914. Studiò a Washington dove frequentò la Howard University. Assunto, dal 1939 al '43, nell'orchestra di Earl Hines, come cantante, acquistò una vastissima popolarità. Nel 1944 lasciò Hines per dirigere una propria orchestra che deve essere considerata il primo grande complesso bop che sia stato formato. All'inizio del 1947 l'orchestra si sciolse ed Eckstine costituì un piccolo complesso che ebbe breve durata. Attualmente si dedica esclusivamente al canto ed alle canzoni di successo e gode in America di una immensa popolarità. (v. n. William Clarence Eckstein). C

EDELHAGEN KURT *(dir.)* N. in Germania intorno al 1920. Cominciò ad affermarsi nel-

l'immediato dopoguerra a capo di una grande formazione costituita per le trasmissioni di Radio Francoforte, attualmente considerata la migliore orchestra tedesca. L'orchestra ha fatto in epoca recente alcune tournée, esibendosi anche, nell'estate del 1952, a Trieste. B

EDISON HARRY *(tr.)* N. nell'Ohio nel 1915. Debuttò in complessi locali ed ebbe il suo primo ingaggio importante a New York, nell'orchestra di Lucky Millinder (1937). Dal 1938 al 1950 fece parte dell'orchestra di Count Basie, poi fu al Savoy Ballroom, con James Rushing, e partecipò ad alcune tournée del Jazz At The Philharmonic. C

EDWARDS DADDY o EDDIE *(tbone)* N. a New Orleans alla fine del secolo scorso. Dopo aver fatto parte di vari complessi a New Orleans (come l'orchestra di Ernest Giardina) fu una delle colonne e manager della Original Dixieland Jazz Band, con la quale rimase a lungo ed incise i primi dischi. Doop lo scioglimento definitivo dell'orchestra (1923) si ritirò e fece l'allenatore sportivo. Nel 1949 incise alcuni dischi sotto il nome dell' O.D.J.B. (v. n. Edward Edwards). B

EKYAN ANDRE' *(sax. alto - cl.)* N. a Meudon (Francia) il 24 ottobre 1907. Abbandonò gli studi di medicina, che aveva iniziato, per dedicarsi alla musica. Cominciò la sua carriera nel 1928 affermandosi intorno al 1931. Trasferitosi in Inghilterra per suonare nell'orchestra di Jack Hylton, vi rimase soltanto poche settimane. Dal 1937 ha inciso numerosi dischi confermandosi il miglior altosassofonista francese della sua generazione. Negli ultimi anni ha diretto vari complessi. B

ELDRIDGE ROY *(tr.)* N. a Pittsburgh il 30 gennaio 1911. I suoi debutti risalgono al 1927 in orchestre minori. Fu poi con le orchestre di Horace Henderson (1928), Cecil Scott, Charlie Johnson, Elmer Snowden, coi McKinney's Cotton Pickers, con Teddy Hill e Fletcher Henderson (1935). Dal 1936 al 1940 diresse un proprio complesso, che sciolse per essere assunto come prima tromba nell'orchestra bianca di Gene Krupa (1941-43). Fu per breve tempo a capo di un proprio raggruppamento che sciolse e riformò più volte. Passò nell'orchestra di Artie Shaw (1944) ed ancora in quella di Krupa (1949-50). Nel 1950 venne in Europa col complesso di Benny Goodman, col quale si spinse anche in Italia, e che lasciò a Parigi ove rimase sino alla fine del 1951. Dopo di allora, tornato negli Stati Uniti, ha diretto vari complessini entrando poi nella troupe del Jazz At The Philharmonic, con la quale venne in Europa nel 1952. Eldridge ha esercitato una fortissima influenza sui trombettisti della più giovane generazione, creando le premesse dello stile bebop. C

ELLINGTON DUKE *(piano - arr. - comp.)* N. a Washington il 29 aprile 1899. Figlio di un ex maggiordomo di condizioni agiate, cominciò gli studi del piano all'età di sette anni, coltivando parallelamente lo studio del disegno. I suoi debutti professionali risalgono al 1916, anno in cui cominciò a suonare in un locale di secondo ordine a Washington, con un piccolo complesso. Nel 1925 fu chiamato a New York da Wilbur Sweatman, nella cui orchestra però rimase per poco. Dopo una hreve ed infruttuosa sosta in altri locali newyorkesi, tornò a Washington, che abbandonò di nuovo l'anno successivo per New York, dove costituì un complesso. Nel 1927 l'orchestra, ormai consolidata, fu ingaggiata al Cotton Club di Harlem, dove rimase per cinque anni, acquistando una rinomanza nazionale. Nel 1933 una tournée in Europa (Francia ed Inghilterra) gli valse una reputazione mai raggiunta da nessun'altra orchestra di jazz, reputazione che ha continuato ad irrobustirsi attraverso gli anni. Nel 1939 e nel 1950 la sua orchestra compì due altre tournée europee, l'ultima delle quali comprese anche l'Italia. Ellington è certamente, con Armstrong, la più grande personalità che il jazz possa vantare, ed è, fra tutti, il musicista più completo e profondo. (v. n. Edgar Kennedy Ellington). C

ELMAN ZIGGY *(tr.)* N. a Atlantic City (New Jersey) nel 1915. Cominciò a suonare come dilettante nella sua città natale, finchè non fu ascoltato, nel 1936, da Benny Goodman che lo ingaggiò nella sua popolarissima orchestra, nella quale rimase fino al 1940. Fu poi per vari anni (dal 1940 al 1946, salvo una lunga parentesi militare, e poi ancora nel 1947) nell'orchestra di Tommy Dorsey. Dopo aver lasciato Dorsey, cominciò a dirigere orchestre proprie con le quali ha inciso numerosi dischi. (v. n. Harry Finkelman). B

ERICSON ROLF *(tr.)* N. a Stoccolma il 29 agosto 1927. Cominciò a suonare nell'orchestra di Owe Kjell all'inizio della guerra, e militò in seguito nei complessi di Lulle Ellboj, Seymour Österwall. Dal 1947 al 1950

si trattenne negli Stati Uniti, dove suonò in numerose orchestre di fama, fra le quali quelle di Woody Herman, Charlie Ventura, Charlie Barnet, Benny Goodman e Elliot Lawrence. Tornato in Svezia, diresse per un anno un complessino assieme ad Arne Domnerus, e nel 1952 diresse per breve tempo una propria formazione. Successivamente tornò in America. E' il più reputato trombettista svedese. B

EVANS DOC *(corn.)* N. a Spring Valley (Minnesota) il 20 luglio 1907. Studiò alla West Concord High School e si diplomò al Carleton College a Northfield. Entrato nell'Università del Minnesota, abbandonò gli studi per dedicarsi interamente alla musica che aveva praticato come dilettante (come batterista e poi come cornettista, sassofonista e pianista) fin dai primi anni di scuola. Debuttò professionalmente nel 1928 in orchestre minori a Minneapolis, dove nel giro di pochi anni conquistò un'invidiabile reputazione con un proprio complesso Dixieland. Nel 1946 e nell'anno successivo lasciò Minneapolis per dare dei concerti a Chicago, dove poi si fermò con buon successo. (v. n. Paul Wesley Evans). B

EVANS HERSCHEL *(sax. ten.)* N. a Kansas City nel 1909 e M. a New York il 2 febbraio 1939. Fece i suoi debutti professionali intorno al 1930 in orchestre minori. Fu poi a Kansas City nel complesso di Benny Moten (1933), poi in quelli di Lionel Hampton e di Buck Clayton. Dal 1935 al momento della sua morte fu nell'orchestra di Count Basie, con la quale si affermò come uno dei migliori sassofonisti del momento. C

EWANS KAI *(sax.)* N. in Danimarca il 10 aprile 1906. Uno dei pionieri del jazz in Danimarca, debuttò professionalmente nel 1921, entrando poi a far parte della maggiore orchestra danese: la Blues Jazz Band. Nel 1928 organizzò una tournée attraverso l'Europa e gli Stati Uniti con un suo complesso denominato Copenhagen Orchestra. Dal 1937 in poi accompagnò tutti i maggiori musicisti americani in tournée in Danimarca, da Benny Carter a Coleman Hawkins, alla cantante Adelaide Hall. Successivamente diresse una grande orchestra swing. B

EWELL DON *(piano)* N. a Baltimora il 14 novembre 1916. Studiò il piano con un insegnante, poi si diplomò al Peabody Conservatory. Il suo primo ingaggio fu con un trio a Baltimora, che riformò nel 1940. Chiamato alle armi nel 1941, venne smobilitato solamente quattro anni dopo. Stabilitosi a New York, suonò per qualche tempo con Baby Dodds e con Bunk Johnson, al quale fu legato da fraterna amicizia. Le sue prime incisioni risalgono al 1946, con il trio di Baby Dodds. B

FARLOW TAL *(chit.)* N. a Greensboro (Carolina del Nord) nel 1921. Cominciò a suonare la chitarra come autodidatta dato che faceva di professione il pittore di insegne. Nel 1943 si recò a Filadelfia dove suonò in diverse orchestre locali e poi si unì al trio Dardanelle, con il quale rimase circa sei mesi. Trasferitosi a New York, visse per qualche tempo dipingendo insegne; poi venne ingaggiato nel trio di Teddy Napoleon (1948) e successivamente in quello di Margie Hyams (1949). Nell'estate del 1949 entrò nel quartetto di Buddy De Franco e, lasciato questo, nel trio Grant. Verso la fine del 1949, entrò a far parte del trio di Red Norvo, ottenendo critiche entusiastiche. B

FAZOLA IRVING *(cl.)* N. a New Orleans il 10 dicembre 1912 e M. nella stessa città il 20 marzo 1949. Iniziò lo studio del clarino a tredici anni e debuttò nel 1927 con l'orchestra di Louis Prima. Fu poi a più riprese nell'orchestra di Sharkey Bonano, finchè, trasferitosi a New York (1934), entrò nell'orchestra di Roy Teal. Successivamente fece parte di altri rinomati complessi, fra cui quelli di Ben Pollack (1933-36), di Gus Arnheim, di Glenn Miller (1937), e infine di Bob Crosby (1938-40). In quest'ultima orchestra ebbe modo di attirare su di sè l'attenzione generale, acquistando una notevole reputazione. Fu ancora ingaggiato da Gus Arnheim, Claude Thornhill, Muggsy Spanier (1942), Teddy Powell e Horace Heidt. Gravemente ammalato, nel 1943 ritornò a New Orleans per suonare ad intermittenza in vari complessi locali ed alla radio. (v. n. Harry Prestopnick). B

FERGUSON MAYNARD *(tr.)* N. a Verdun (Canadà) nel 1928. Ebbe il suo primo ingaggio importante nell'orchestra di Jimmy Dorsey (1949) e successivamente entrò in quella di Charlie Barnet. Nel 1950, entrato nell'orchestra di Stan Kenton, ottenne un successo immediato e clamoroso dovuto alle sue eccezionali capacità tecniche. Durante la sua permanenza con Stan Kenton cominciò ad incidere vari dischi sotto suo nome e, nella primavera del 1952, diresse per breve tempo una sua grande orchestra di carattere commerciale, sciolta la quale tornò con Kenton. B

FIELDS HERBIE *(sax. sopr. - cl.)* N. a Elizabeth (New Jersey) il 24 maggio 1919. Cominciò gli studi del piano giovanissimo e si perfezionò poi con l'assiduo studio del flauto, dell'oboe e dei sassofoni. Suonò in numerosissime orchestre da ballo locali, ma debuttò professionalmente soltanto nel 1937, durante i corsi da lui frequentati alla Juilliard School of New York. Fu con Slam Stewart e poi con Raymond Scott (1940) fino al momento in cui fu chiamato alle armi. Nell'esercito diresse varie orchestre militari. Congedato costituì un proprio complesso, che lasciò per entrare nelle orchestre di Woody Herman (1944) e di Lionel Hampton (1945-46). Successivamente ha diretto vari complessini. B

FITZGERALD ELLA *(voc.)* N. a Newport News (Virginia) nel 1918. Fu scoperta nel 1935 da Chick Webb che la scritturò dopo che Ella ebbe vinto un concorso per dilettanti all'Harlem Opera House. Sotto la protezione di Webb (che ne divenne il legale tutore) divenne popolarissima, incidendo numerosi dischi con l'orchestra di lui. Alla morte di Webb, essa assunse la direzione dell'orchestra (1939-42), poi continuò a cantare come attrazione in vari locali notturni, esibendosi spesso in concerti. Nel 1948 fu a Londra per una breve serie di esibizioni. Negli ultimi anni ha compiuto numerose tournée con il Jazz At The Philharmonic con il quale è giunta anche in Europa nella primavera del 1952. È universalmente considerata come la migliore cantante di jazz vivente. C

FOHRENBACH JEAN CLAUDE *(sax. ten.)* N. a Parigi il 5 gennaio 1925. Dedicatosi dapprima al violino e poi al clarinetto, passò ben presto al sassofono tenore con il quale cominciò a suonare professionalmente nell'immediato dopo guerra. Ingaggiato da Django Reinhardt, attirò l'attenzione del pubblico che lo laureò come il miglior tenorsassofonista nazionale. Negli ultimi anni ha suonato prevalentemente al Club St. Germain des Prés con propri complessi, accompagnando anche, nel 1950, Roy Eldridge. B

FOL HUBERT *(sax. alto)* N. a Parigi l'11 novembre 1925. Dopo aver studiato piano, violino e clarinetto, si dedicò al sax contralto nel 1948. Entrato nel complesso Dixieland di Claude Abadie, attirò su di sè l'attenzione degli ambienti jazzistici parigini, che lo proclamarono il miglior altosassofonista di Francia, quando Fol si dedicò al bebop sulla scia di Charlie Parker. Ha partecipato a varie tournée europee con i migliori musicisti americani (Rex Stewart, Coleman Hawkins e Dizzy Gillespie con il quale si è esibito anche in Italia) ed ha inciso numerosi dischi, alcuni dei quali sotto suo nome ed in compagnia del fratello Raymond, pianista. B

FOSTER POPS *(cbasso)* N. a McCall (Luisiana) il 19 maggio 1892. Studiò il contrabbasso sotto la guida del padre e della sorella, dopo essersi dedicato per qualche anno al violoncello. Debuttò nel 1906 distinguendosi poi in varie celebri orchestre di New Orleans (Eagle Band, Magnolia Band, Freddie Keppard e Kid Ory). Dal 1918 al 1920 suonò nel complesso di Fate Marable sui battelli del Mississippi; nel 1921 fu a St. Louis nell'orchestra di Charlie Creath e nel 1923 in California con Kid Ory. Trasferitosi a New York, fu assunto nell'orchestra di Luis Russell (1929) con la quale rimase molti anni (anche quando essa prese il nome di Armstrong) fino al 1939. Fece poi parte di vari complessi trattenendosi sopratutto a New York. Nel 1948, in occasione del Festival Internazionale del Jazz di Nizza, venne in Europa con il complesso di Mezz Mezzrow. Successivamente ha fatto parte del complesso di Bob Wilber e di vari altri. (v. n. George Foster). C

FREEMAN BUD *(sax. ten.)* N. a Chicago il 13 aprile 1906. Cominciò a suonare assieme ai ragazzi della famosa Austin High School Gang. Divenuto professionista, suonò con Condon, Mezzrow, Teschmaker, Dave Tough, in vari locali di Chicago (1927). Dopo un viaggio in Europa entrò nell'orchestra di Ben Poliack. Fu poi con Red Nichols, con Tommy Dorsey e con Benny Goodman (1938). Successivamente ha suonato in piccoli complessi alcuni dei quali portanti il suo nome, ed ha inciso con varie formazioni Dixieland. (v. n. Lawrence Freeman). B

FREICHEL LOUIS *(piano - tbone - vibr. - tuba)* N. a Francoforte sul Meno il 21 dicembre 1921. Studiò alla Musikhochschule di Francoforte (1938-41) e fece i suoi debutti professionali come pianista con Carlo Bohländer; suonò poi (1946-48) con Benny de Weille e Bob Hemphill. Fece varie trasmissioni da Radio Francoforte e dalla stazione AFN, e dal 1949 lavorò con Willi Berking a Radio Francoforte. Dopo questo ingaggio suonò piano e vibrafono con l'Hot Club Sextett ed il trombone e la tuba con i Two Beat Stompers. B

FULLER WALTER GILBERT *(arr.)* N. a Los Angeles nel 1920. Finiti gli studi alla Università di New York, tornò a Los Angeles dove scrisse arrangiamenti per Les Hite. A New York, dal 1938, preparò numerose orchestrazioni per Lunceford e Tiny Bradshaw; non acquistò però una vasta notorietà finchè non cominciò ad arrangiare per le orchestre di Billy Eckstine e Dizzy Gillespie, per le quali scrisse notissime partiture bebop. C

GAILLARD SLIM *(chit. - piano)* N. negli Stati Uniti nel 1908. Studiò regolarmente il vibrafono ma si dedicò presto alla chitarra ed al piano, dapprima come dilettante e poi (1938) come professionista. Nel 1938 formò un duo con il contrabbassista Slam Stewart (Slim e Slam) che ebbe un notevole successo per alcuni anni. Ma la sua vera fama cominciò negli ultimissimi anni di guerra, quando Gaillard costituì i suoi primi complessini (col contrabbassista Bam Brown ed altri) a carattere spettacolare, il cui successo fu dovuto prevalentemente ai comici duetti vocali di Gaillard e Brown. C

GARLAND ED *(cbasso)* N. a Irish Channel (Luisiana) il 9 gennaio 1895. A New Orleans partecipò a varie parate del Martedì grasso suonando la tuba o la grancassa. Suonò con Frankie Dusen e con la Excelsior Band. Trasferitosi a Chicago nel 1914 lavorò al De Luxe Cafè, e suonò con Manuel Perez e King Oliver. Nel 1922 si trasferì a Los Angeles, rimanendovi per circa 10 anni. Ritornò al lavoro con Kid Ory quando questi ricostituì la sua orchestra, nel 1943. C

GARLAND JOE *(sax. basso - ten.)* N. a Norfolk (Virginia) il 15 agosto 1907. Suonò dapprima nella Leon Abbey's Band e compì una tournée europea con una sua orchestra. Fu poi con la Blue Rhythm Band (1931) e nell'orchestra di Edgar Hayes (1937). C

GARNER ERROLL *(piano)* N. a Pittsburgh il 15 giugno 1921. Figlio di un pianista, imparò a suonare il pianoforte ad orecchio e debuttò in orchestre locali all'età di sedici anni. Nel 1944 si trasferì a New York per suonare in piccoli complessi della 52ª Strada, tra cui il trio di Slam Stewart e vari trii portanti il suo nome, affermandosi nel giro di pochi anni come uno dei più brillanti pianisti del momento. Nel 1946 e 1947 suonò a lungo a Hollywood. Nel maggio 1948 fu invitato a Parigi per un breve ciclo di concerti. Negli ultimi anni ha suonato prevalentemente con un suo trio in varie città degli Stati Uniti. C

GERSHWIN GEORGE *(comp.)* N. a New York il 28 settembre 1898 e M. a Hollywood il 12 luglio 1937. Nato da una modesta famiglia israelita di origine slava, studiò privatamente il pianoforte, e a sedici anni si impiegò come pianista presso una casa editrice musicale newyorkese. Durante questo periodo cominciò a scrivere canzoni, ottenendo il suo primo clamoroso successo con *Swanee*. Scrisse poi la musica per varie e fortunatissime commedie musicali di Broadway: *Lucille* (1919), *George White's Scandals* (1920-24), *Lady be good* (1924). Nello stesso anno scrisse un brano sinfonico su commissione di Paul Whiteman (che questi eseguì alla Aeolian Hall il 12 febbraio 1924 con un successo entusiastico): *Rhapsody in blue*. Pur continuando a scrivere canzoni che incontrarono un successo raramente eguagliato da altri compositori, si dedicò anche alla composizione di opere di più ampio respiro come: *Concerto in Fa* (1925), *An American in Paris*, composto dopo un suo viaggio a Parigi a scopo di istruzione (1928), *Second Rhapsody* (1932), *Cuban Ouverture* (1932) e un'opera lirica di ambiente negro: *Porgy and Bess* (1935). Dal 1931 fu invitato a scrivere canzoni per vari film, tra cui «*Shall we dance*» (*Voglio danzare con te*) e «*Goldwyn Follies*». Durante il lavoro per questo film morì improvvisamente, per un tumore al cervello. Fu universalmente considerato come il più geniale compositore americano; alla sua vita fu dedicato un film, «*Rapsodia in blue*», e le sue opere più importanti furono eseguite nei maggiori teatri d'America e d'Europa. Fu anche eletto membro onorario dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Benchè egli si sia avvicinato al jazz soltanto per trarne ispirazione per le sue opere di carattere sinfonico, i temi di numerosissime sue canzoni (fra cui: *The man I love*, *Lady be good*, *I got rhythm*, *S'wonderful*, ecc.) costituiscono dei classici banchi di prova per tutti i musicisti di jazz. B

GETZ STAN *(sax. ten.)* N. a Filadelfia il 2 febbraio 1927. Cominciò giovanissimo la carriera professionale come contrabbassista e poi come tenorsassofonista. Suonò in numerosi complessi [Teagarden (1943), Stan Kenton (1944), Jimmy Dorsey, Benny Goodman (1945)], finchè, nel 1947, non entrò a far parte dell'orchestra di Woody Herman, con la quale rimase fino al 1949 affermandosi come il più brillante tenorsassofonista

dell'ultima generazione. Dopo aver lasciato Herman, ha diretto numerosi piccoli complessi con i quali si è esibito prevalentemente a New York. Nel marzo 1951 ha compiuto una breve tournée in Svezia. È considerato uno dei maggiori esponenti del cool jazz. (v. n. Stanley Getz). B

GIBBS TERRY *(vibr.)* N. a New York il 13 ottobre 1924. Nato in una famiglia di musicisti, si dedicò allo studio dello xilofono, della batteria e dei timpani in tenera età. Cominciò a far parlare di sè dopo essere stato dimesso dall'esercito. Fu con Bill De Arango, con Tommy Dorsey, Chubby Jackson (col quale andò in Svezia nel 1947), Buddy Rich ed infine con Woody Herman (1948-49), nella cui orchestra si affermò come uno dei più dotati vibrafonisti moderni. Ha poi militato in un complesso diretto da lui e dal batterista Louie Bellson (1950), suonando anche per qualche tempo nei complessi di Tommy Dorsey (1950) e di Benny Goodman (1951-52). (v. n. Julius Gubenko). B

GILLESPIE DIZZY *(tr.)* N. a Cberaw (Carolina del Sud) il 21 ottobre 1917. Figlio di un muratore musicista dilettante, prese confidenza con gli strumenti musicali fin dall'infanzia. Studiò in una scuola industriale, il Laurinburg Institute, ma dovette abbandonare gli studi quando si trasferì con la famiglia a Filadelfia. Debuttò professionalmente nell'orchestra di Frank Fairfax (1935). Si recò poi a New York, dove fu assunto da Teddy Hill (1937) con cui fece una tournée in Europa e con cui rimase fino al 1939. Suonò poi nelle orchestre di Cab Calloway, Ella Fitzgerald, Benny Carter, Charlie Barnet, Pete Brown, Lucky Millinder e Earl Hines (1943). Lasciato Hines, si unì a Oscar Pettiford (1944) nel primo complessino bebop della 52ª Strada, cbe lasciò per dirigere un proprio complesso. Assunto come direttore musicale dell'orchestra di Billy Eckstine (1944), la lasciò per formare una prima grande orcbestra (1945), che fece una tournée nel Sud e si sciolse. L'anno successivo costituì una nuova grossa formazione a New York, che si affermò decisamente. Dopo un concerto al Carnegie Hall (settembre 1947) l'orchestra fece una tournée in Europa, in Svezia e in Francia, nel febbraio del 1948. Sciolta nel 1950 la grossa formazione, Gillespie si dedicò ai piccoli complessi. Nell'aprile del 1952 fece una seconda tournée in Europa toccando anche l'Italia. Gillespie è, con Charlie Parker, il maggior esponente ed uno dei creatori del bebop, ed ha esercitato un'influenza rilevantissima sugli sviluppi del jazz moderno. (v. n. John Birks Gillespie). C

GLASER JOE *(batt.)* N. a Berlino il 12 marzo 1921. Studiò con Jef de Boeck e con insegnanti privati. Nel 1944 fece diverse trasmissioni dalla radio ad onde corte di Berlino e suonò al Café Melodie con Jean Ledru. Nel 1945 fu ingaggiato a Berlino e dopo la guerra suonò con un proprio complesso, il Joe Glaser's Boptett, in diversi circoli americani. Dal 1950 si unì al Rediske Quartet che divenne poi un quintetto. È uno dei più reputati solisti germanici. B

GLENN TYREE *(tbone)* N. a Corsicana (Texas) il 23 novembre 1912. Iniziò la sua attività come musicista professionista verso il 1930. Passò nelle formazioni di Eddie Barefield, Eddie Mallory, Benny Carter (1939-40), Cab Calloway (1940); venne in Europa nel 1946 con Don Redman e nel 1947 entrò nell'orchestra di Duke Ellington con la quale rimase fino al 1949, ritornandovi poi nel 1950. Successivamente ha fatto parte di numerosi complessi fra i quali quelli di Count Basie (1951), Johnny Hodges e Harold Baker. (v. n. William Evans Glenn). C

GOLDKETTE JEAN *(piano)* N. a Calenciennes (Francia) nel 1899. Si trasferì in America nel 1910, ma compì gli studi musicali in Russia. Dal 1925 al 1927, diresse un'orchestra che ebbe nelle sue file famosi musicisti come Frank Trumbauer, Danny Polo, Don Murray, Bix Beiderbecke, Eddie Lang, Jimmy Dorsey, Tommy Dorsey, Joe Venuti e Jimmy McPartland. Continuò poi a dirigere proprie orchestre, dedicandosi sopratutto all'attività radiofonica. Nel dopoguerra ha diretto due orchestre da ballo, nel 1945 e dal 1947 in poi. B

GONSALVES PAUL *(sax. ten.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1920. Cominciò a fare parlare di sè durante la sua permanenza nell'orchestra di Count Basie (1946-49) che lasciò per essere assunto da Dizzy Gillespie (1949-50), e poi da Duke Ellington (1950). C

GONZALES BABS *(voc. - piano - batt.)* N. a Newark (New Jersey) il 27 ottobre 1919. Frequentò la scuola di belle arti dove apprese il pianoforte. Si dedicò poi alla batteria. Come batterista suonò, dopo il 1939, con Dizzy Gillespie, Roy Eldridge e Joe Guy, e nel 1941 con Charlie Barnet. Dopo aver accompagnato al piano un quartetto vocale ad Hollywood, entrò nel complesso

di Benny Carter. Lavorò poi a New York in diversi locali della 52ª Strada ed arrangiò per diverse orchestre (1944-45). Fu al Minton's (1946), e si affermò poi come cantante bop nel complessino Three Bips and a Bop. Nel 1950 diresse una grossa formazione e nel 1951 fece una tournée in Europa fermandosi in Scandinavia e a Parigi. C

GOODMAN BENNY *(cl.)* N. a Chicago il 30 maggio 1909. Figlio di un sarto, si dedicò giovanissimo allo studio del clarinetto sotto la guida di buoni maestri. Incoraggiato dalla famiglia, debuttò professionalmente all'età di dodici anni suonando in teatri e con orchestrine minori. Nel 1927 fu assunto nell'orchestra di Ben Pollack, con il quale rimase due anni. Negli anni successivi svolse una attività molto varia, fermandosi per qualche tempo con Red Nichols. Nel 1934 costituì la prima orchestra propria che in un paio d'anni divenne la più celebre formazione d'Amercia. Il suo immenso successo risvegliò l'interesse del mondo intorno al jazz, che dal 1936 cominciò a godere, con il nome di Swing, di una vastissima popolarità fra il grosso pubblico. Parallelamente all'orchestra, Goodman diresse molti trii, quartetti e sestetti, nei quali figuravano molti musicisti divenuti poi celebri. Egli ha suonato anche in trio con Bela Bartok e Joseph Szigeti, rivelandosi clarinettista classico di primissimo ordine. Nel 1949 fu a Londra per una breve serie di esibizioni e nell'anno successivo fece una lunga tournée europea, che toccò anche varie città italiane. Strumentista impeccabile, Goodman va annoverato fra le più forti personalità del jazz, alla cui affermazione contribuì in modo decisivo. (v. n. Benjamin Goodman). B

GORDON DEXTER *(sax. ten.)* N. a Los Angeles il 27 febbraio 1923. Figlio di un medico, si dedicò agli studi musicali fin da ragazzo, suonando prima il clarinetto e poi il contralto, che lasciò successivamente per il tenore. Il suo primo importante impiego fu quello nella orchestra di Lionel Hampton (1940-43). Fu poi con Louis Armstrong (1944), nella grossa orchestra di Billy Eckstine (1944-45), e infine in vari complessini newyorkesi (Charlie Parker, Dizzy Gillespie ecc.). In epoca recente ha suonato spesso a fianco di Miles Davis. C

GOWANS BRAD *(tbone a pistoni - cl.)* N. a Billerica (Massachusetts) il 3 dicembre 1903. Imparò a suonare la tromba, il clarino ed il trombone. Suonò con gli Original Hot Five e con diverse altre piccole formazioni, tra le quali quella diretta da Red Nichols e quella di Bobby Hackett (1941). Dopo la seconda guerra mondiale si unì, a New York, al gruppo di Eddie Condon, suonando ed incidendo con quest'ultimo e con altri musicisti Dixieland. Nel 1948 fece parte nell'orchestra di Jimmy Dorsey. Successivamente suonò a Los Angeles. Riprese in varie occasioni a suonare il clarino. (v. n. Arthur Bradford Gowans). B

GRAPPELLY STEPHANE *(viol.)* N. a Parigi nel 1910. Debuttò come musicista all'età di quattordici anni nell'orchestrina di un cinematografo. Dedicatosi completamente al jazz dal 1927, si unì ai migliori musicisti francesi facendo parte tra l'altro dell'orchestra di Gregor (1930). Nel 1934 costituì assieme a Django Reinhardt il Quintetto dell'Hot Club de France che ottenne in breve un eccezionale successo, e si affermò come la migliore formazione jazz d'Europa. Trasferitosi in Inghilterra, nel 1940, vi rimase per tutta la durata della guerra suonando alla BBC; tornato in Francia, si riunì a Reinhardt, e con lui venne anche in Italia, alla fine del 1948. Negli ultimi anni ha suonato prevalentemente a Parigi a capo di propri complessi. È tornato in Italia nel 1952. B

GRAY GLEN *(sax. alto - arr.)* N. a Roanoke (Illinois) il 7 giugno 1906. Dopo esesre stato dal 1931 sassofonista dell'orchestra Casa Loma, ne divenne direttore nel 1936 e tale rimase per molti anni. Nel dopoguerra riprese a dirigere saltuariamente delle orchestre. (v. n. Spike Knohlauch). B

GRAY WARDELL *(sax. ten.)* N. a Oklahoma City nel 1921. Cominciò a suonare il clarinetto a Detroit. Dopo aver fatto parte di varie orchestre secondarie, nei 1943 entrò nel complesso di Earl Hines, come altosassofonista, rimanendovi due anni. Dal 1945 al 1948 fu a Los Angeles in vari complessi (fra cui quelli di Benny Carter e di Billy Eckstine) finchè fu ascoltato da Benny Goodman che lo scritturò per il suo sestetto prima e poi per la grande orchestra (1949). Successivamente ha fatto parte di altre orchestre fra cui quelle di Count Basie (1949), di Miles Davis (1950), Dexter Gordon, ecc. C

GREEN BENNY *(tbone)* N. a Chicago nel 1923. Debuttò in orchestre studentesche nel 1942; poi fu assunto da Earl Hines. Dal 1943 al 1946 fu nell'esercito: tornato alla

vita civile, fu riassunto da Hines che lasciò nel 1948 per militare nei complessi di Gene Ammons e di Charlie Ventura, col quale ultimo rimase fino al 1950. Successivamente ha formato un suo complesso. Nel 1952 fu con Earl Hines. C

GREEN CHARLIE *(tbone)* N. a New Orleans nel 1900 circa, e M. verso il 1935. Fece parte dell'orchestra di Fletcher Henderson dal 1925 fino al 1927, anno in cui passò nell'orchestra di June Clark. Fece poi parte dei complessi di Fats Waller e di Chick Webb (1931). C

GREEN FREDDIE *(chit.)* N. a Charleston (Carolina del Sud) il 31 marzo 1911. Iniziò gli studi a Charleston e li terminò a New York. Musicalmente autodidatta, cominciò a suonare la chitarra a dodici anni. Nel 1936 cominciò la sua carriera musicale con l'orchestra di Count Basie con il quale restò molti anni. (v.n. Frederick William Green). C

GREER SONNY *(batt.)* N. a Long Branch (New Jersey) il 13 dicembre 1903. Suonò la batteria durante gli anni della scuola; divenuto professionista accompagnò degli spettacoli teatrali. Trasferitosi a Washington nel 1920, vi rimase per parecchio tempo prestando la propria attività in complessi locali. Conobbe Art Whetsol, Otto Hardwick e Duke Ellington. Militò con loro nell'orchestra di Wilbur Sweatman e infine entrò nella formazione di Ellington dall'inizio, per rimanervi fino al 1951, anno in cui si unì per breve tempo a Johnny Hodges nel complesso diretto da quest'ultimo. Successivamente è entrato nel complesso di Henry Allen. (v. n. William Alexander Greer). C

GRIMES TINY *(chit.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1920. Cominciò a fare parlare di sè quando entrò a far parte del trio di Art Tatum (1943) col quale tornò a più riprese ed incise vari dischi. Dal 1944 in poi ha diretto vari piccoli complessi a New York ed ha inciso numerosi dischi con diverse formazioni di studio (v.n. Lloyd Grimes). C

GUARNIERI JOHNNY *(piano)* N. a New York il 23 marzo 1917. Cominciò gli studi del piano sotto la guida paterna all'età di dieci anni, dedicandosi in un primo tempo alla musica classica. La sua carriera professionale in orchestre jazz cominciò nel 1935. Fu poi nelle orchestre di George Hall (1937-38), di Mike Riley, di Benny Goodman (1939-40 e ancora nel 1941), di Artie Shaw (1940-42), Jimmy Dorsey, Raymond Scott (1942-43) ecc. dedicandosi negli ultimi anni in modo prevalente all'attività radiofonica e alle incisioni. B

GULLIN LARS *(sax. bar. - arr.)* N. a Gotland (Svezia) il 4 maggio 1928. Dopo aver compiuto studi musicali approfonditi ed essersi dedicato anche, come pianista e compositore, alla musica classica, cominciò a suonare regolarmente il clarinetto in un'orchestra militare alla fine della guerra. Militò poi nelle orchestre da ballo di Charles Redland, Arthur Österwall e Seymour Österwall affermandosi come arrangiatore, tenorsassofonista, clarinettista, e soprattutto come asso indiscusso del sax baritono. Ha inciso copiosamente con le migliori formazioni svedesi ed in epoca recente è entrato a far parte del complesso di Arne Domnerus. B

HACKETT BOBBY *(tr.)* N. a Providence (Rhode Island) il 31 gennaio 1915. Cominciò la sua attività musicale con la chitarra, suonando in orchestre locali. Nel 1933, al Theatrical Club di Boston, si esibì con una sua orchestra ed ottenne un grande successo, suonando la tromba. Dopo parecchi anni passati a Boston, si trasferì a New York per esibirsi al Nick's, con dei suoi piccoli complessi (1937-38) che solo saltuariamente integrava con altri elementi per formare delle grandi orchestre (1939). Passò poi nelle formazioni di Horace Heidt (1939-40) e di Glenn Miller (1941-42). Dopo la guerra ritornò a New York dove continuò a lavorare con varie formazioni Dixieland, con le quali ha inciso numerosi dischi. (v.n. Robert Leo Hackett). B

HAGGART BOB *(cbasso)* N. a Douglaston (New Jersey) il 13 marzo 1913. Cominciò la sua attività musicale come suonatore di banjo, poi prese delle lezioni di chitarra. In una scuola di Salisbury (Connecticut) suonò la tromba ed il pianoforte. Durante il periodo delle scuole medie optò per il contrabbasso che doveva divenire il suo strumento professionale. Suonò con Bert Brown e con Bob Sperling, e si unì infine al complesso di Bob Crosby (1936-42) col quale guadagnò una notevole reputazione anche come arrangiatore. Dopo un periodo passato sotto le armi si dedicò al lavoro radiofonico e alle incisioni. Ogni tanto si unisce a qualche complesso di Chicago per concerti o brevi ingaggi. B

HAIG AL *(piano)* N. a Newark (New Jersey) nel 1923. Dopo aver seguito regolari studi musicali, cominciò a distinguersi nelle orchestre militari durante la guerra (1942-44). Tornato alla vita civile, fu assunto per breve tempo nell'orchestra di Jerry Wald e nel complessino di Tiny Grimes, e successivamente nell'orchestra di Dizzy Gillespie (1945). Partecipò a numerosissime sedute di incisione rivelandosi un buon pianista bebop, e fece parte di numerosi complessi attivi nella 52ª Strada di New York fermandosi sopratutto nel quintetto di Charlie Parker con cui, nel maggio del 1949, venne a Parigi in occasione del Festival Internazionale del Jazz. Fu poi con Coleman Hawkins. In epoca recente ha suonato prevalentemente nel quartetto di Stan Getz. (v. n. Alan Haig). B

HALL ADELAIDE *(voc.)* N. a New York nel 1909. Alla morte del padre, per mantenere la famiglia entrò nella rivista negra *Shuffle Along*. Fece poi parte della rivista *Blackbirds of 1928*, con la quale si esibì anche al Moulin Rouge di Parigi. Si fece una buona fama come attrice di vaudeville e cantante. Partecipò anche a diverse incisioni di jazz con Duke Ellington e con i Chicago Footwarmers. Nella maggior parte delle sue prime incisioni è accompagnata da due pianisti dei quali uno è Art Tatum. Vive in Inghilterra dal 1938, anno in cui sposò un inglese. Ha partecipato a diverse riviste ed è proprietaria di un club a Londra. Ha cantato spesso anche a Parigi. C

HALL EDMUND *(cl.)* N. a New Orleans il 15 maggio 1901. Autodidatta, si dedicò in un primo tempo alla chitarra che lasciò poi per il clarinetto. Suonò durante gli anni della prima guerra mondiale in varie orchestre di New Orleans, tra cui quella di Buddy Petit. Fu poi in Florida col complesso di Mack Thomas (1923) e successivamente col pianista Eagle Eye Shields (1924-26). Nel 1928 si trasferì a New York, dove suonò in numerose orchestre, fra le quali quelle di Claude Hopkins (1929-35), Lucky Millinder (1936-37), Henry Allen (1940) e Teddy Wilson (1941-44), che lasciò per formare un proprio complesso. In epoca recente ha suonato in vari complessi Dixieland newyorkesi ed ha inciso copiosamente. C

HALL MINOR *(batt.)* N. a Sellies (Luisiana) il 2 marzo 1897. Trasferitosi a New Orleans bambino, ebbe il suo primo ingaggio a diciannove anni nell'orchestra di Kid Ory. Suonò in vari locali di New Orleans e poi di Chicago (1918), prendendo il posto di suo fratello Tubby al De Luxe Cafè nell'orchestrato di Lawrence Duhé, che costituì poi il nucleo di quella di King Oliver, che abbandonò nel 1922 a S. Francisco. Ritornato a Chicago, fu assunto da Jimmie Noone, che lasciò per unirsi a Kid Ory a Los Angeles. Nel 1924 entrò nell'orchestra di Mutt Carey e successivamente in quella di Winslow Allen con la quale rimase fino al 1942. Dopo una breve parentesi militare, abbandonò la professione per due anni; ritornò poi al lavoro quando fu riassunto da Kid Ory, col quale è rimasto. C

HALL TUBBY *(batt.)* N. a Sellies (Luisiana) il 12 ottobre 1895, e M. a Chicago il 13 maggio 1946. Studiò a New Orleans e cominciò ad interessarsi alla musica all'età di dieci anni. Il primo ingaggio professionale l'ebbe verso il 1915, nella Crescent Band di New Orleans. Fece poi parte delle seguenti orchestre: Silverleaf Band (1916-17), Clarence Miller (1920), Jimmie Noone (1921), Carroll Dickerson (1922), Dr. Watson (1922-23), ancora Dickerson (1924-25), Louis Armstrong (1926-27), Clarence Black (1927-28), Boyd Atkins (1929), ancora Louis Armstrong (1931-32), Half Pint Jackson (1933) e ancora Noone (1934-35). Si ritirò per circa tre anni, poi riprese con un suo complesso. Suonò in seguito in varie formazioni fino al giorno della sua morte. Era fratello di Minor Hall. (v. n. Alfred Hall). C

HALLBERG BENGT *(piano)* N. a Göteborg (Svezia) il 13 settembre 1932. Cominciò a studiare il piano privatamente, da ragazzo, e fece i suoi debutti professionali nell'orchestra di Thore Jederby. Suonò poi nelle orchestre di Kenneth Fagerlund e Sven Sjöholm, entrambe di Malmö, affermandosi, nel 1950, come uno dei più brillanti musicisti svedesi anche attraverso uno fortunata serie di incisioni con Stan Getz e con un proprio trio. Ha trasmesso alla radio con un proprio quintetto bebop e si è cimentato con la musica classica, componendo tra l'altro una sonata per pianoforte con buon successo. B

HAMILTON JIMMY *(cl. - sax. ten.)* N. a Dillon (Carolina del Sud) il 25 maggio 1917. Frequentò le scuole medie a Filadelfia, coltivando fin dalla età di sette anni gli studi musicali. Oltre al clarino, studiò il sax baritono, il trombone, il piano, la tromba, il sax contralto ed il tenore. Dopo aver suonato in varie formazioni minori, fu assunto nell'orchestra di Teddy Wilson (1939-42) e successivamente in quella di Duke Ellington, in sostituzione di Bigard. Venne in Italia con questa orchestra nel 1950. C

HAMPTON LIONEL *(vibr. - piano - batt.)* N. a Louisville (Kentucky) nell'aprile del 1913. Fece i suoi studi a Chicago nella Scuola di St. Elizabeth, dedicandosi contemporaneamente alla musica sotto la guida di insegnanti privati. Trasferitosi a Los Angeles verso il 1930, vi iniziò la carriera professionale. Dal 1931 al 1935 fu nell'orchestra di Les Hite, che lasciò per costituire un suo complesso dove fu notato da Benny Goodman che lo scritturò per il proprio quartetto (1936-40). Affermatosi in breve tempo come uno dei più dotati solisti di jazz, formò nel 1940 la sua grande orchestra, tuttora attiva, a cui arrise un clamoroso successo. Ha inciso copiosamente col quartetto di Goodman e con formazioni proprie. C

HANDY GEORGE *(arr. - piano)* N. a New York nel 1920. Studiò musica alla Juilliard School a New York, completando poi la sua educazione musicale sotto la guida di Aaron Copland e al Conservatorio, dove rimase due anni. Costituì poi un'orchestrina ,in cui militava il sassofonista Herbie Fields, e cominciò a scrivere arrangiamenti per le orchestre di Raymond Scott, Les Brown e Jack Teagarden intorno al 1941-42. Diresse poi una nuova orchestra al Greenwich Village, prima di essere chiamato alle armi, nel 1943. Congedato, entrò come pianista e arrangiatore nell'orchestra di Boyd Raeburn (ottobre 1944), con cui, salvo una breve interruzione, rimase fino al 1946, guadagnandosi una eccezionale reputazione come uno dei migliori arrangiatori del momento. Successivamente ha svolto un'attività varia, dirigendo anche per brevi periodi qualche orchestra di grandi dimensioni. (v. n. George Joseph Handelman). B

HANDY WILLIAM CHRISTOPHER *(comp.)* N. a Florence (Alabama) il 16 novembre 1673. Figlio di un pastore protestante, si dedicò alla musica fin da ragazzo, nonostante la ostinata avversione del padre per ogni attività musicale. Allontanatosi da casa, si unì come cornettista ad una compagnia di girovaghi, conducendo per qualche tempo una vita di stenti, trovando lavoro qua e là. Nel 1696 ebbe il suo primo ingaggio stabile coi Mahara's Minstrels; svolse poi un'attività molto varia, passando in numerose orchestrine minori, di cui qualcuna da lui diretta. Nel 1909, a Memphis, venne incaricato di scrivere una canzone per sostenere alle elezioni un certo Mr. Crump, canzone che divenne in breve popolare col titolo di *Memphis Blues*. Dopo di allora Handy si dedicò alla composizione scrivendo un numero grandissimo di blues, di cui molti tratti da motivi popolari di dominio pubblico, fra i quali il celeberrimo *St. Louis Blues*. Il successo dei suoi blues, divenuti «classici» del jazz, gli assicurò nel giro di pochi anni la celebrità, la ricchezza ed il nomignolo di «Father of the blues» (Padre del blues). Tale appellativo, che costituirà poi il titolo di un suo libro autobiografico, tuttavia gli è stato contestato per ovvie considerazioni storiche. In epoca recente si è esibito a lungo in un locale newyorkese, il Diamond Horseshoe. Ha pure inciso alcuni dischi sotto il suo nome come cantante e trombettista. C

HARDIN ARMSTRONG LIL *(piano)* N. a Memphis (Tennessee) nel 1903. Studiò alla Fisk University e fece i suoi debutti professionali a Chicago nel 1917 nell'orchestra di Freddie Keppard. Ingaggiata da King Oliver, conobbe in quell'orchestra Louis Armstrong, che sposò nel 1924. Partecipò così ad alcune celebri incisioni degli Hot Five prima di essere sostituita da Earl Hines. Separatasi dal marito nel 1932, ne divorziò nel 1936. Dopo il 1932 suonò per un certo periodo alla radio ed in riviste musicali. Nel 1952 si è trasferita per qualche tempo a Parigi.

HARDWICK OTTO «TOBY» *(sax. alto)* N. a Washington il 31 maggio 1904. Suonò nell'orchestra di Elmer Snowden (1922-23), unendosi poi a Duke Ellington, nella cui orchestra rimase fino al 1926. Dopo aver preso parte ad una tournée europea con Noble Sissle, fu ingaggiato da Fats Waller; poi tornò con Elmer Snowden. Rientrato nell'orchestra di Duke Ellington, vi restò fino al 1943, ma vi tornò negli anni 1944-45. C

HARDY EMMETT *(tr.)* N. a Gretna (Luisiana) il 12 giugno 1903 e M. a New Orleans il 16 giugno 1925. Cominciò a suonare in varie orchestre di New Orleans a quindici anni, passando poi sui battelli del Mississippi. Fu con i New Orleans Rhythm Kings a Chicago, e a Davenport con Carlisle Evans. Ammalatosi gravemente, dovette ritirarsi dalla professione nel 1924. B

HARRIS «LITTLE» BENNY *(tr.)* N a New York nell'aprile del 1924. Di razza pellirossa, fece, durante l'infanzia, il lustrascarpe. Autodidatta, imparò a suonare il corno e successivamente (dal 1937) la tromba. Nel 1937 conobbe Dizzy Gillespie, che lo fece assumere nell'orchestra di Tiny Bradshaw (1939). Dal 1941 fu uno dei più assidui frequentatori delle jam session del Minton's

Playhouse di Harlem, tanto da dover essere considerato una delle figure chiave nell'evoluzione del bebop. Nel 1941 fu nell'orchestra di Earl Hines, e successivamente in molti altri complessi, fra cui quelli di John Kirby, Benny Carter, Don Redman, Boyd Raeburn e Don Byas. C

HARRIS BILL *(tbone)* N. a Filadelfia il 28 ottobre 1916. Autodidatta, si dedicò al trombone all'età di ventidue anni, dopo essere stato camionista, magazziniere, ecc., cominciando a suonare professionalmente soltanto nel 1942 col complesso di Buddy Williams. Fu poi con Bob Chester, Benny Goodman (1943-44), ed infine, dopo un breve periodo con una propria orchestra, con Woody Herman (1944-47), col quale si affermò come uno dei più brillanti trombonisti moderni dei quali è considerato il caposcuola. Allo scioglimento della orchestra di Herman, nel 1947, preferì dedicarsi alle piccole formazioni, suonando generalmente a New York (Charlie Ventura, Ralph Burns, ecc.). Riassunto da Herman (1948), lo lasciò dopo qualche mese per unirsi al Jazz At The Philharmonic (1950-51-52). (v. n. Willard Palmer Harris). B

HARRIS WYNONIE « MR BLUES » *(voc.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1920. Cominciò ad attirare l'attenzione del pubblico come cantante di blues nell'orchestra di Lucky Millinder, affermandosi poi, intorno al 1947, come cantante singolo. Ha inciso numerosi dischi sotto suo nome. C

HARRISSON JIMMY *(tbone)* N. a Louisville (Kentucky) il 17 ottobre 1900 e M. il 23 luglio 1930. Imparò a suonare il trombone a Detroit all'età di quindici anni. Suonò poi in piccoli complessi locali. Nel 1922 si recò a Chicago, poi si stabilì a New York, dove suonò con Fess Williams e successivamente con June Clark, Benny Carter (1925), Billy Fowler e Duke Ellington (1926). Passato nell'orchestra di Fletcher Henderson, vi rimase fino al 1930, epoca in cui entrò nel complesso di Chick Webb. È considerato uno degli iniziatori dello stile solistico del trombone. C

HASSELGARD STAN *(cl.)* N. a Bollnas (Svezia) il 4 ottobre 1922 e M. a Decatur (Illinois) il 23 novembre 1948. Fece i suoi studi a Upsala, debuttando come clarinettista in un'orchestra studentesca. Dopo aver fatto parte di vari complessi svedesi, si trasferì negli Stati Uniti nel 1947 per un corso di Storia dell'Arte alla Columbia University. Trasferitosi ad Hollywood, fu ascoltato da Goodman, che lo assunse nel suo sestetto. Dopo aver diretto un proprio quintetto a New York, perì in un incidente automobilistico nel momento in cui molti lo acclamavano come uno dei più brillanti clarinettisti dell'ultima leva (v. n. Ake Hasselgard). B

HAWKINS COLEMAN « BEAN » *(sax. ten.)* N. a St. Joseph (Missouri) il 21 novembre 1907. Iniziò gli studi musicali all'età di cinque anni, dedicandosi al piano ed al violoncello, e successivamente al sax tenore. Continuò e perfezionò i suoi studi musicali al Washburn College di Topeka, cominciando ben presto a suonare professionalmente in orchestre locali. Cominciò a farsi notare durante una tournée con la cantante Mamie Smith (1923), con la quale arrivò a New York, dove fu assunto nell'orchestra di Fletcher Henderson (1924-1934). Lasciato Henderson, venne in Europa, trattenendosi in Inghilterra, in Francia, in Olanda e in Svizzera, fino al 1939. Tornato a New York, costituì una sua prima orchestra a cui altre seguirono. Nel 1948 e nel 1949 tornò in Europa per dei brevi cicli di concerti. In epoca recente ha partecipato a varie tournée del Jazz At The Philharmonic. Considerato universalmente e come uno dei più dotati musicisti di jazz, e maestro indiscusso del sassofono tenore, Hawkins ha esercitato una immensa influenza su un grande numero di strumentisti. C

HAWKINS ERSKINE *(tr.)* N. a Birmingham (Alabama) il 26 luglio 1914. Cominciò a suonare in orchestre locali all'età di sette anni; studiò poi all'Alabama State Teachers' College, dove organizzò la sua orchestra, attiva ancora oggi, che cominciò ad avere un buon successo dopo il 1936. C

HAYES EDGAR « GREENY » *(piano - arr.)* N. a Lexington (Kentucky) il 23 maggio 1904. Studiò alla Fisk University ed a quella di Wilberforce. Entrò poi a far parte della Blue Rhythm Band con la quale rimase fino al 1936. Poi organizzò la sua orchestra swing, che attraversò un momento di buona popolarità e che fece una tournée in Svezia nel 1937-38. In epoca recente ha diretto piccoli complessi. C

HAYMER HERBIE *(sax. ten. e alto)* N. a Jersey City (New Jersey) il 24 luglio 1915 e M. a Santa Monica (California) l'11 aprile 1949. Cominciò la carriera professionale intorno al 1935, e rimase per due anni nell'orchestra di Red Norvo, guadagnandosi una

buona reputazione nel periodo d'oro della Swing Era. Fu con Jimmy Dorsey (1938-1941), Woody Herman, Kay Kyser, Benny Goodman (1943), ecc. Dopo la guerra suonò a Los Angeles. Morì in seguito ad un incidente automobilistico. B

HEARD J. C. *(batt.)* N. a Dayton (Ohio) l'8 ottobre 1917. Studiò a Detroit, occupando il tempo disponibile nello studio della batteria. Prestò servizio in orchestre minori, finchè fu assunto da Teddy Wilson nel 1939. Poi, in rapida successione, fece parte di altre orchestre di fama suonando con Louis Jordan, Benny Carter, Coleman Hawkins (1941) e Cab Calloway (1940-45). Negli ultimi anni ha diretto vari piccoli complessi prendendo parte a numerose sedute d'incisione. C

HEATH TED *(tbone)* N. a Wandsworth (Londra) il 30 marzo 1900. Figlio del direttore della banda musicale di Wandsworth Borough, cominciò gli studi musicali a sei anni. Dopo aver vinto il primo premio come sassofonista ad un concorso al Crystal Palace di Londra, si dedicò al trombone. Nel 1922, mentre suonava in una strada londinese, fu avvicinato da Jack Hylton, che promise di aiutarlo. Fu assunto dai Southern Syncopators, poi nell'orchestra di Bert Firmans, e due anni dopo in quella, allora celeberrima, di Jack Hylton. Successivamente fu nelle orchestre di Ambrose e di Geraldo, nella quale ultima diresse un complessino per delle trasmissioni radiofoniche alla B.B.C. Il successo di tali trasmissioni gli consentì di formare una propria grande orchestra (1945), che si affermò subito come la più popolare formazione da ballo d'Inghilterra. L'orchestra ha compiuto varie tournée nel continente. B

HEFTI NEAL *(arr. - tr.)* N. a Hastings (Nebraska) il 29 novembre 1922. Debuttò in orchestre locali nel New Jersey, nel 1941. Fu successivamente a Cuba (1942) con Lio Lieber, e poi con le orchestre di Bobby Byrne, Charlie Barnet, Charlie Spivak, e Woody Herman (1944) con cui tornerà nel 1950. Sposatosi con la cantante Frances Wayne, si stabilì a Los Angeles, dedicandosi esclusivamente all'attività di arrangiatore e distinguendosi soprattutto per il suo brillante lavoro per le orchestre di Herman, di Kenton e di Harry James. Nel 1952 costituì un'orchestra con la moglie. B

HENDERSON FLETCHER « SMACK » *(arr. piano)* N. a Cuthbert (Georgia) il 18 dicembre 1898 e M. a New York il 29 dicembre 1952. Iniziò giovanissimo lo studio del pianoforte sotto la guida della madre. Poi studiò anche matematica e chimica all'Università di Atlanta. Recatosi a New York per completare i suoi studi, cominciò ad incidere nel 1922 con Ethel Waters. L'anno successivo assunse la direzione del complesso di Shrimp Jones, che prese il suo nome e che, dopo un inizio scialbo, si ingrandì e si affermò come la prima grande formazione di jazz, anche per l'inclusione nel suo organico di musicisti come Coleman Hawkins, Don Redman, Benny Carter, Tommy Ladnier, Rex Stewart, Henry Allen, Roy Eldridge, Jimmy Harrisson, J.C. Higginbotham, Dickie Wells, ecc. Il complesso attraversò il suo periodo d'oro dal 1926 al 1928, ma rimase in vita fino al 1935. Sciolto, venne riformato nel 1936, ma con scarsi risultati. Poco dopo Henderson venne ingaggiato da Benny Goodman come pianista ed arrangiatore; poi ricostituì un suo complesso. Dopo lo scioglimento dell'orchestra (1947), accompagnò come pianista la cantante Ethel Waters. Nel 1950 riformò la grande orchestra che però ebbe breve durata e si trasformò in un sestetto per il Cafè Society di New York. Colpito da paralisi nel 1950, dovette abbandonare ogni attività. C

HENDERSON HORACE *(piano)* M. a Cuthbert (Georgia) nel 1904. Fratello di Fletcher Henderson, studiò alla Wilberforce University, per la quale organizzò un'orchestra che annoverò fra gli altri Benny Carter e Manzie Johnson. Il gruppo ottenne ben presto degli ingaggi anche a New York e suonò in diversi locali tra cui il Savoy, finchè nel 1931 fu assorbito dall'orchestra di Don Redman. Dal 1934 al 1937 si unì al fratello Flechter come arrangiatore e pianista dando spesso il suo nome all'orchestra di Fletcher per le incisioni. Negli ultimi anni ha diretto numerosi complessi ed ha scritto arrangiamenti per varie orchestre (Casa Loma, Tommy Dorsey, Charlie Barnet, Benny Goodman, ecc.). Per due anni ha accompagnato, come pianista, la cantante Lena Horne. Successivamente ha ricostituito l'orchestra. C

HERMAN WOODY *(cl. - sax. alto)* N. a Milwaukee (Wisconsin) il 16 maggio 1913. Precocissimo, si esibì sui palcoscenici fin dall'infanzia come clarinettista e ballerino. Dopo aver suonato in varie formazioni minori, fu assunto nelle orchestre di Harry Sosnick, Gus Arnheim e Isham Jones, nella quale ultima rimase dal 1934 al 1936. Dopo lo scioglimento di questa orchestra, Herman ne riunì i migliori elementi costituendo così un suo complesso che, pur con numerosi

cambiamenti di personale e qualche interruzione, ha continuato a rimanere unito, conquistando una invidiabile reputazione nel giro di una decina d'anni. La sua grande orchestra che attraversò i periodi più felici nel 1945-46 e poi nel 1948-49, va annoverata fra le più brillanti grandi formazioni che il jazz abbia avuto. (v. n. Woodrow Wilson Herman). B

HERTH MILT *(organo)* Nato negli Stati Uniti intorno al 1900. Organista classico, occupato prevalentemente nei cinematografi, ebbe una carriera oscura finchè non si dedicò al jazz adottando l'organo Hammond. Raggiunse una buona popolarità intorno al 1935, attraverso una cospicua attività radiofonica e discografica. Ha inciso numerosi dischi con un trio e con un quartetto da lui diretti. C

HEYWOOD EDDIE *(piano)* N. a Atlanta (Georgia) il 4 dicembre 1915. Figlio di un noto pianista, cominciò gli studi del piano sotto la guida paterna all'età di otto anni, e debuttò professionalmente a quattordici nell'orchestra di un teatro di Atlanta. Fece poi parte di vari complessi fra cui quelli di Clarence Love (1935) e di Benny Carter (1940-41) finchè non costituì il suo primo complessino, nel 1944, che gli valse una notevole popolarità. Rimasto assente dalla scena jazzistica per circa due anni a causa di una malattia, è tornato in piena attività nel 1951, anno in cui ha costituito un nuovo complessino che si è ridotto ad un trio. C

HIGGINBOTHAM JAY C. *(tbone)* N. ad Atlanta (Georgia) l'11 maggio 1906. Fece i suoi studi a Cincinnati e completò la propria educazione nella Morris Brown University. Praticamente autodidatta, debuttò come musicista nell'orchestra di Wes Helvey (1924-1925) a Cincinnati. Fu poi a Buffalo, dove suonò con Jimmy Harrisson (1926-27), e a New York, dove cominciò ad attirare l'attenzione su di sè nelle orchestre di Luis Russell (1928-30) e di Fletcher Henderson (1930-32). In seguito fu con Chick Webb (1932-33) e con la Blue Rhythm Band (1934-1936), che lasciò per unirsi al complesso di Armstrong (1936-40). Dal 1940 ha fatto parte del complessino di Henry Allen col quale ha inciso molti dischi e suonato, prevalentemente a Chicago e a New York, fino al 1951. (v. n. Jack Higginbotham). C

HILL ALEX *(piano)* N. a Little Rock (Arkansas) nel 1907 e M. nel 1937. Organizzò una sua orchestra nel 1924, ma ben presto dovette abbandonare il proposito. Suonò con Carroll Dickerson a Chicago nel 1927, e poi con l'orchestra di Jimmy Wade. Fu anche ad Hollywood dove suonò per gli artisti del tempo del muto. È particolarmente noto per le sue incisioni di piano solo per la Vocalion e per quelle fatte con Eddie Condon. C

HILL BERTHA « CHIPPIE » *(voc.)* Nata a Charleston (Carolina del Sud) nel 1905 circa e M. a New York il 7 maggio 1950. Debuttò al Leroy's di Harlem ed entrò poi nello spettacolo di Ma Raney come cantante e ballerina. Trasferitasi a Chicago, cantò al Palladium Dance Hall con l'orchestra di King Oliver (1926). Attraversò poi un lungo periodo di difficoltà e di stenti, durante il quale si ridusse a fare i più umili mestieri (lavandaia, stiratrice, ecc.). Nel 1941 venne investita da una automobile e perse l'occhio sinistro. Ritornata alla ribalta nel 1946 grazie all'aiuto di Rudi Blesh, riprese ad apparire nei locali di New York nel 1947. Partecipò anche al grande concerto in memoria di Bessie Smith a Town Hall il 1° gennaio del 1948, e nel maggio dello stesso anno venne in Europa, invitata al Festival del Jazz di Parigi. Morì in seguito ad un investimento automobilistico. C

HILL TEDDY *(sax. ten.)* N. a Birmingham (Alabama) intorno al 1900. Studiò nella città natale. Suonò poi con l'orchestra di Luis Russell. Nel 1933 organizzò una sua formazione che prese inizialmente il nome di Ubangi Club Orchestra e che, in capo a qualche anno, si affermò fra le più popolari formazioni swing negre attive ad Harlem. Venne in Europa, ed a Londra si esibì al Palladium, nel 1937, con la Cotton Club Revue. Sciolta l'orchestra nel 1939, si ritirò dalla professione, ed in seguito divenne manager del Minton's Playhouse di Harlem, in cui, negli anni 1941-42-43, si tennero le jam session che avrebbero avuto un importanza decisiva nella definizione dello stile bebop. C

HINES EARL « FATHER » *(piano)* N. a Duquesne (Pennsylvania) il 28 dicembre 1903. Figlio di un musicista della Eureka Brass Band e di una pianista, imparò dalla madre i primi rudimenti dell'arte. I suoi debutti professionali ebbero luogo a Detroit, nel 1918, in formazioni di poco conto. Nel 1923 si trasferì a Chicago. dove, due anni più tardi, fu scritturato nell'orchestra di Carroll Dickerson a fianco di Armstrong. Nel 1927 fu al Nest di Chicago, con Jimmie Noone. L'anno successivo formò una propria

orchestra che, salvo brevi interruzioni, e con molti mutamenti di personale, ha continuato la sua attività fino al 1948, anno in cui, in occasione del Festival del Jazz di Nizza, Hines si ricongiunse ad Armstrong, col quale aveva inciso, ai tempi di Chicago una serie di dischi celebri (i dischi degli Hot Five e degli Hot Seven). Con questo complesso ha compiuto nel 1949 una lunga tournée europea, che ha toccato anche l'Italia. Nel 1952 ha lasciato Armstrong per costituire un suo complessino. Uno dei migliori pianisti di jazz, Hines esercitò una eccezionale influenza su gran parte dei pianisti venuti dopo di lui. C

HINTON MILTON *(cbasso)* N. a Vicksburg (Mississippi) il 23 giugno 1910. Studiò a Chicago, dedicandosi prima al violino e poi al basso. Cominciò la sua carriera con Eddie South, poi suonò con Erskine Tate (1932), e di nuovo con Eddie South (1933-36). Raggiunse la notorietà solo nel 1936, quando venne ingaggiato da Cab Calloway con cui rimase a lungo. Prese parte a molte incisioni con diverse formazioni di studio ed in modo particolare con Lionel Hampton. C

HIPP JUTTA *(piano)* N. a Lipsia il 4 febbraio 1925. È l'unica donna del jazz germanico. Studiò sotto insegnanti privati (1935-39) ed iniziò la carriera professionale nel 1946 nell'orchestra di Jock de Molenaar, poi ebbe un proprio complesso. Suonò poi con Paul Martin (1949), Hans Koller (1951). B

HODES ART *(piano)* N. a Nikoliev (Russia) nel 1904. Trasferitosi a New York con la famiglia quando aveva soltanto pochi mesi, cominciò a studiare il piano giovanissimo alla Hull House. Si dedicò al jazz poco dopo il 1930, suonando a Chicago con i migliori musicisti bianchi dell'epoca. Si trasferì di nuovo a New York nel 1938, esibendosi prevalentemente da solo in vari locali notturni. Ha fondato e diretto per qualche anno, con poco successo, una rivistina jazzistica, *Jazz Record*, propugnando la causa del jazz puro. Ha inciso numerose facce, anche sotto suo nome, con complessini Dixieland e negli ultimi anni ha suonato sopratutto a New York e dal 1950 a Chicago, a capo di propri complessi. B

HODGES JOHNNY *(sax. alto - sopr.)* N. a Cambridge (Massachusetts) il 25 luglio 1906. Studiò musica a scuola e con insegnanti privati. Fece i suoi debutti professionali nel 1925 con l'orchestra di Bobby Sawyer. Militò poi nelle formazioni di Lloyd Scott e di Andy Kirk (1927), finchè fu assunto da Duke Ellington (1928), col quale ha suonato fino al 1951, affermandosi come una delle più forti personalità del jazz, oltre che maestro indiscusso del suo strumento. All'inizio del 1951, ha lasciato Ellington per costituire un suo complessino con alcuni dei migliori elementi dell'orchestra. Ha inciso numerosissimi dischi con Ellington o con piccole formazioni tratte dalla stessa orchestra e portanti il suo nome. (v. n. John Cornelius Hodges). C

HOLIDAY BILLIE *(voc.)* N. a Baltimora il 7 febbraio 1915. Trasferitasi a New York a quattordici anni, iniziò l'anno successivo a cantare in pubblico, acquistando larga fama negli anni immediatamente precedenti la guerra come cantante delle orchestre di Count Basie e di Artie Shaw. Dopo il 1940 ha prevalentemente cantato da sola nei locali di New York esibendosi spesso in importanti concerti. Nel 1947 fu condannata a parecchi mesi di reclusione per abuso di stupefacenti, ma ciò non diminuì la sua grande popolarità. C

HOLLAND PEANUTS *(tr.)* N. a Norfolk (Virginia) il 9 febbraio 1914. Debuttò nell'orchestra di Alphonse Trent (1929) che lasciò per dirigere un proprio complesso fino al 1937. Fu poi con Jimmy Lunceford, Willie Bryant, Horace Henderson, Coleman Hawkins e Fletcher Henderson (1940-42) ed infine con Charlie Barnet. Alla fine del 1946 venne in Europa col complesso di Don Redman, rimanendovi dopo la partenza dei compagni. In epoca recente ha suonato soprattutto in Scandinavia e a Parigi. (v. n. Herbert Lee Holland). C

HOLLERHAGEN ERNST *(cl. - sax. alto)* N. a Wüppertal (Germania) il 5 ottobre 1912. Iniziato lo studio del violino all'età di dieci anni, frequentò il Conservatorio di Colonia; poi, verso il 1925, cominciò a suonare nelle piccole orchestrine dei cinematografi. Intorno al 1930 si dedicò al jazz, optando per il sax contralto ed infine per il clarinetto. Suonò in numerose orchestre, in Olanda, in Germania, in Svizzera; tra i suoi ingaggi più importanti sono quelli nell'orchestra di Marek Weber, e nel complesso di Coleman Hawkins, nel 1936 a Berna. Nel 1939 si trasferì definitivamente in Svizzera ingaggiato dagli Original Teddies. Infine si unì a Hazy Osterwald con cui si affermò come uno dei migliori clarinettisti europei e con il quale venne anche in Italia (1949). B

HOLMES CHARLIE *(sax. alto)* N. a Bo-

ston nel 1910. Studiò il sax. contralto sotto la guida di diversi insegnanti. Il primo ingaggio l'ebbe nell'orchestra di Chick Webb (1927), poi fece parte di diversi complessi fra i quali quello di Luis Russell, la Blue Rhythm Band (1932), l'orchestra di Louis Armstrong (1938-40), e il complesso di John Kirby (1948). C

HOPKINS CLAUDE *(piano - arr.)* N. a Washington nel 1903. Cominciò a studiare il piano a sei anni, perfezionandosi poi al Conservatorio. Organizzò la sua prima orchestra durante i giorni della scuola; più tardi fu assunto nell'orchestra di Wilbur Sweatman. Nel 1927 diresse un suo complesso e nello stesso anno venne in Europa per accompagnare Josephine Baker. Ritornato in America, riorganizzò la sua orchestra che rimase unita vari anni. C

HORNE LENA *(voc.)* N. a New York nel 1917. Debuttò nel 1941 come cantante nell'orchestra di Charlie Barnet. Nel 1942 andò a Hollywood, dove cominciò a lavorare in una lunga serie di importanti film musicali fra cui *« Stormy Weather »*. Questo lavoro non le impedì di prodursi in molti locali notturni degli Stati Uniti. Fu in Europa nel 1947 e nel 1950. Ritornò in Europa nel 1952 per una lunga tournée che toccò vari paesi. C

HOWARD DARNELL *(cl.)* N. a Chicago nel 1892. Figlio di musicisti, studiò il violino, il piano e la tromba da ragazzo. Cominciò a suonare professionalmente intorno al 1920. Negli anni 1923-24 fu con James P. Johnson, nell'orchestra che accompagnava la rivista *Plantation Days* e con essa venne in Europa. Alla fine del 1924 tornò in Europa con i New York Singing Syncopators che, dopo aver riportato un buon successo in Inghilterra, fecero una lunga tournée in vari paesi europei. Nella sua lunga carriera si ritirò varie volte dalla professione per dedicarsi al lavoro di riparatore di apparecchi radio, ma è tutt'ora attivo. Ha suonato con numerosi complessi, fra i quali quelli di Charlie Elgar, John Wycliffe, King Oliver, Erskine Tate, Dave Peyton, Earl Hines, Kid Ory, Miff Mole, ecc., fermandosi soprattutto a Chicago. Per qualche tempo, dopo aver lasciato Oliver (1928), fu in Cina. C

HUG ARMAND *(piano)* N. a New Orleans nel 1910. Cominciò a studiare il piano da ragazzo, sotto la guida della madre e successivamente di insegnanti privati. A tredici anni cominciò a suonare in teatro, e due anni dopo ebbe il suo primo impiego stabile in una sala da ballo di New Orleans, a cui altri seguirono sempre in compagnia dei più noti musicisti bianchi della città (Larry Shields, Eddie Miller, Fazola, Sharkey Bonano, Louis Prima, ecc.). Dal 1942 al '45 prestò servizio militare in marina, suonando in complessi militari; congedato, tornò a New Orleans e riprese il lavoro consueto senza mai muoversi dalla città. Ha inciso con Jimmy Wiggins, Sharkey Bonano, e recentemente sotto suo nome. B

HUGHES SPIKE *(cbasso)* N. a Londra nel 1908. Dopo aver seguito i primi studi in Inghilterra, andò a studiar musica a Vienna; ritornò poi a Cambridge a perfezionare la sua istruzione e infine si recò a Berlino a completare i propri studi di armonia e composizione. Ritornato in Inghilterra, si dedicò al contrabbasso. Fu quindi arrangiatore nell'orchestra di Ambrose, e nel 1930 organizzò delle incisioni con Danny Polo e Bobby Davis, due musicisti americani in tournée in Inghilterra. Nel gennaio 1933 si recò a New York ed incise per conto della Decca inglese 14 facce rimaste famose, con la partecipazione di Coleman Hawkins, Benny Carter, Dickie Wells, Luis Russell, Sid Catlett, Henry Allen, ed altri. Ritornato a Londra, entrò nel giornalismo al quale dedicò tutto il suo tempo. Per dieci anni scrisse sul *Melody Maker* ed ora recensisce dischi per il *Sunday Pictorial* e cura delle trasmissioni di musica classica alla Radio. (v. n. Patrick C. Hughes). B

HUMES HELEN *(voc.)* N. a Louisville (Kentucky) intorno al 1910. A quindici anni aveva già raggiunto una buona notorietà grazie ad alcune incisioni fatte per la Okeh con James P. Johnson. Per un lungo periodo non si sentì più parlare di lei, finchè, nel 1938, non venne ingaggiata da Count Basie, con la cui orchestra restò sino al 1941. Nel dopoguerra ha preso parte a numerosi concerti. C

HUNT ALBERTA *(voc.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1900. Cominciò ad incidere i primi dischi nel 1921 ed incise copiosamente per molti anni con l'orchestra di Fletcher Henderson, con gli Original Memphis Five, con Fats Waller ecc. Nel 1928 venne a Londra con la rivista *Show Boat* in cui recitò con Paul Robeson, e l'anno successivo cantò nell'orchestra di Henry Hall. Nel 1938 fu al Palladium di Londra con la rivista del Cotton Club e nei due anni successivi cantò con l'orchestra di Jack Jackson. Tornata a

New York, svolse una attività molto varia e nel 1952 fu ancora in Inghilterra con l'orchestra di Snub Mosley. C

HUNT PEE WEE *(tbone)* N. negli Stati Uniti intorno al 1905. Fu per molti anni, dal 1930, una delle colonne dell'orchestra Casa Loma in cui era trombonista e cantante. Nel 1946 costituì un suo complesso Dixieland che ha inciso vari dischi ed ha avuto un buon successo commerciale. (v. n. Walter Hunt). B

HYAMS MARGIE *(vibr.)* N. negli Stati Uniti nel 1923. Fece i suoi debutti professionali all'età di diciassette anni come cantante per una trasmissione radiofonica. Si dedicò poi al vibrafono e suonò con complessi minori finchè non fu scoperta ad Atlantic City, nei 1944, da Woody Herman, che l'assunse nella sua orchestra. Dopo un anno, nel 1945, lasciò l'orchestra per dedicarsi per qualche tempo allo studio dell'arrangiamento e della composizione, a New York. Scrisse degli arrangiamenti per l'orchestra di Charlie Ventura, suonò col complesso di Phil Dorsey e infine costituì un suo trio (1947), in cui attirò l'attenzione di George Shearing che la scritturò (1949). Nell'estate del 1950 lasciò Shearing per sposarsi e stabilirsi a Chicago. (v. n. Marjorie Hyams). B

HYLTON JACK *(dir.)* N. a Great Laver (Inghilterra) nel 1892. Figlio di una maestra di scuola e di un operaio, imparò a sette anni i primi rudimenti musicali sui pianoforte. Nel 1913, si recò a Londra dove suonò l'organo in un cinema. Si unì poi alla Queens Dance Orchestra (1919) della quale prese la direzione l'anno successivo. Nel 1921 la formazione prese il suo nome e cominciò a godere di una grande popolarità. Suonò a Parigi nel 1927, fu poi in Belgio nel 1929. Seguì un periodo di tournée continuate e nel 1930 l'orchestra percorse 7.763 miglia visitando 10 nazioni in 69 giorni. Fu il primo a partecipare con un'orchestra ad una trasmissione radio dall'Inghilterra all'America. Lasciò la direzione dell'orchestra verso il 1938 e divenne organizzatore di spettacoli. B

HYMAN DICK *(piano)* N. a New York l'8 marzo 1927. Nipote di un noto pianista classico, ebbe una completa educazione musicale che perfezionò alla Julliard School di New York. Chiamato alle armi, fu arruolato nella marina (1945-46). Tornato alla vita civile, vinse un concorso indetto dalla stazione radiofonica WOW, nei 1947, il cui premio era rappresentato da una serie di lezioni di pianoforte con Teddy Wilson. Nei 1948 debuttò professionalmente in complessini minori, e nei 1949 ebbe il suo primo ingaggio importante nel complesso di Tony Scott, a New York. Suonò poi con i più disparati gruppi newyorkesi finchè fu scritturato da Benny Goodman per partecipare alla sua tournée europea che toccò anche l'Italia nel 1950. (v. n. Richard Roven Hyman). B

IGOE SONNY *(batt.)* N. a Jersey City (New Jersey) nel 1923. Studiò la batteria, il piano, ed il violino, cominciando in tenera età. A sedici anni vinse un concorso per batteristi dilettanti indetto al Meadowbrook sotto il patrocinio di Gene Krupa, che lo indirizzò ad un insegnante. Dal 1942 al 1946 fu sotto le armi, nei marines; congedato, suonò in un'orchestrina di ex militari diretta da Tommy Reed. Nel 1947 fu, per un anno, nell'orchestra di Les Elgart, che lasciò per unirsi a Ina Ray Hutton. Ingaggiato da Benny Goodman, rimase con lui un anno, al termine del quale entrò nell'orchestra di Woody Herman (1950). (v. n. Owen Joseph Igoe.) B

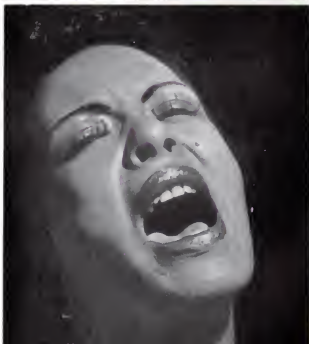
JACKSON CHUBBY *(cbasso)* N. a New York il 25 ottobre 1918. Figlio di un pianista, debuttò come clarinettista in un'orchestra studentesca all'età di quindici anni. Studiò poi all'Università di Stato dell'Ohio, dedicandosi al contrabbasso, sotto la guida di Homer Mensch dell'orchestra Filarmonica di New York. Nel 1937 fu nel complesso di Mike Riley e successivamente in quelli di Raymond Scott (1938), Jan Savitt (1940), Henry Busse, Charlie Barnet (1941-43) e Woody Herman (1943-46) col quale ultimo acquistò una vasta popolarità. Costituì poi un proprio complesso bebop col quale fece una tournée in Svezia (1947) e passò successivamente in vari gruppi tra i quali alcuni da lui diretti, tornando con Herman nel 1948 ed ancora nel 1952 per brevi periodi. (v. n. Greig Stewart Jackson). B

JACKSON CLIFF *(piano)* N. a Alexandria (Virginia) intorno al 1900. Passò la prima giovinezza a Washington, dove fece i suoi debutti come musicista. Dopo aver suonato ad Atlantic City, si trasferì a New York per suonare coi Lionel Howard's Musical Aces, nel 1924. Stabilitosi definitivamente in quella città, vi diresse vari complessini, e, dal 1927 in poi, incise numerosi dischi con le più varie formazioni di studio, accompagnando anche molte cantanti di blues. Ha

Charlie Barnet

Artie Shaw

Woody Herman

Ella Fitzgerald

Billie Holiday

suonato anche con il gruppo di Eddie Condon, col quale fece una lunga tournée. C

JACKSON MAHALIA *(voc.)* N. a New Orleans nel 1912. Nata in una famiglia molto religiosa, a sedici anni lasciò New Orleans per trasferirsi a Chicago, dove fece il suo debutto come cantante con i Johnson Singers (1927). Prima però di questa data aveva cantato come dilettante in diverse chiese sia a New Orleans che a Chicago. Nel 1935 incise il suo primo disco, e nel 1952 fece una tournée in Europa. Si dedica esclusivamente agli spirituals ed ai canti religiosi esibendosi prevalentemente nelle chiese e sui palcoscenici. C

JACKSON MILTON *(vibr. - piano)* N. a Detroit (Michigan) nel 1923. Iniziò la sua carriera professionale nel 1942, suonando in varie orchestrine locali. Nel 1945, associatosi a Dizzy Gillespie, attirò l'attenzione su di sè prendendo parte a numerose ed importanti sedute di incisione con formazioni bop. Ha fatto anche parte dell'orchestra di Woody Herman (1949) e del sestetto di Dizzy Gillespie (1950-51). C

JACKSON PRESTON *(tbone)* N. a New Orleans nel 1903. Si recò a Chicago nel 1917 e suonò con le orchestre di Bernie Young (1918-22), Dave Peyton, Erskine Tate, Carroll Dickerson, Louis Armstrong, Half Pint Frankie Jaxon, Zilmer Randolph, ecc. C

JACKSON QUENTIN *(tbone)* N. a Springfield (Ohio) il 13 gennaio 1909. Studiò il piano ed il violino nell'orchestra classica della sua scuola. Claude Jones, suo cognato, gli insegnò successivamente il trombone. Suonò con Gerald Hobson (1927-28), con Wesley Helvey, coi Mc Kinney's Cotton Pickers (1930-32), con Don Redman (1932-40) e Cab Callowsy (1940). Riunitosi a Don Redman, venne con lui in Europa nel 1946. Poi passò nell'orchestra di Duke Ellington con la quale tornò in Europa nel 1950. C

JACKSON TONY *(piano)* N. a New Orleans nel 1868 circa e M. a Chicago nel 1922 circa. Cominciò a suonare a New Orleans da Amelia ed al Tchoupitoulas. Lavorò anche al Gypsy Schaeffer's, al Lulu White's ed in altri noti locali della città. Nel 1910 si trasferì a Chicago dove, nel 1916, formò un'orchestra della quale faceva parte Sidney Bechet, per il Pekin Cabaret. Ha composto anche alcuni motivi. È uno dei primi pianisti ragtime della storia del jazz di cui si ricordi il nome. C

JACQUET ILLINOIS *(sax. ten.)* N. a Houston (Texas) il 30 ottobre 1921. Figlio di un contrabbassista, studiò in California e si dedicò dapprima al sax. soprano e contralto. Dopo un tirocinio nelle orchestre di Lionel Proctor, Bob Cooper, Milton Larkins e Floyd Ray, fu scritturato come tenorsassofonista da Lionel Hampton, col quale conquistò una grande notorietà (1941-43). Fu poi con Cab Calloway (1943-44) e con Count Basie (1944-46). La popolarità conquistata con varie tournée con la troupe del Jazz At The Philharmonic gli permise nel 1948 di costituire una propria orchestra molto fortunata. (v. n. Battiste Jacquet). C

JAMES HARRY *(tr.)* N. a Albany (Georgia) il 15 marzo 1916. Figlio del direttore di un circo equestre, cominciò a suonare nel circo la batteria, la tromba, ed a fare l'acrobata. Presto però cominciò a dedicarsi esclusivamente alla tromba suonando in varie orchestrine di jazz di Beaumont (Texas). Nel 1935 lo ascoltò Ben Pollack che lo ingaggiò nel suo complesso. Nello stesso anno, Benny Goodman, che lo aveva ascoltato nell'orchestra di Pollack, lo scritturò tenendolo con sè fino al 1939, anno in cui James formò una sua orchestra che divenne in breve popolarissima. Uno dei più famosi trombettisti del mondo, James è apparso anche in numerosi film. È marito dell'attrice cinematografica Betty Grable. B

JEFFERSON « BLIND LEMON » *(voc. - chit.)* N. a Galveston (Texas) alla fine del secolo scorso e M. a Chicago in epoca posteriore al 1928. Appartiene alla categoria dei cantanti di blues più genuinamente popolari. Ha inciso vari dischi dal 1924 al 1927, per la *race lists* ed ha esercitato una notevole influenza su molti cantanti popolari come Leadbelly e Josh White. C

JEFFERSON HILTON *(sax. alto)* N. a Danberry (Connecticut) il 30 luglio 1903. Cominciò a suonare nell'orchestra di Julian Arthur (1927). Passò poi in quella di Claude Hopkins e nel Mc Kinney's Cotton Pickers. Fu poi con Fletcher Henderson (1933-35), Chick Webb (1936-39), Cab Calloway (1939-1949 e ancora 1951). Nel 1952 fu assunto da Duke Ellington. C

JEFFRIES HERB *(voc.)* N. a Detroit nel 1916. Cominciò a cantare nel 1932. Il primo ingaggio l'ebbe con la Howard Bunt's Band, poi passò con Erskine Tate, con Earl Hines (1934), più tardi con Blanche Calloway. Nel 1939 fu a Hollywood per prendere parte ad

alcuni film. Nel 1940 si unì a Duke Ellington che lasciò nel 1943. Da allora si è dedicato all'attività concertistica. Nel 1950 e nel 1951 è stato in Europa. C

JOHNSON BILL *(cbasso)* N. a New Orleans il 10 agosto 1872. Autodidatta, cominciò a suonare l'armonica all'età di undici anni e la chitarra a quindici. Nel 1890 cominciò la sua carriera professionale come chitarrista. Passato al contrabbasso fece parte di numerose *brass bands* di New Orleans nei primi anni del secolo, finchè, trasferitosi in California, non costituì una sua orchestra denominata Original Creole Band di cui fecero parte fra gli altri il clarinettista George Baquet, il trombettista Freddie Keppard e il trombonista Eddie Venson. Nel 1911 l'orchestra lasciò il Sud per trasferirsi a Chicago dove, dopo essersi esibita in varie città, fra cui New York, ebbe il suo momento di massima fortuna durante l'ingaggio al Lincoln Gardens (1917-18) quando, dopo la partenza di Keppard, King Oliver fece parte dell'orchestra prima del suo scioglimento. Successivamente fece parte dell'orchestra di Oliver (1918-1924), e militò in vari complessi di cui alcuni da lui diretti. Per tre anni fu nell'orchestra di Art Sims, a Milwaukee. Ha inciso, intorno al 1927-28, coi migliori musicisti di Chicago, e soprattutto con Johnny Dodds. E' ritenuto l'inventore della tecnica « slap » sul contrabbasso (v. n. William Manuel Johnson). C

JOHNSON BUDD *(sax. ten. - arr.)* N. a Dallas (Texas) nel 1910. Debuttò all'età di quattordici anni come batterista, e si dedicò al sax. tenore soltanto due anni dopo. Suonò in vari complessi a Kansas City ed a Chicago. Fu poi con Louis Armstrong (1933), con Fletcher Henderson e, a più riprese, con Earl Hines (1935-42). In epoca recente ha fatto parte di numerosi piccoli complessi (J. Kirby, O. Pettiford, R. Eldridge e J. C. Heard) acquistando un ottima reputazione come arrangiatore bebop in occasione del suo ingaggio come direttore musicale nell'orchestra di Billy Eckstine (1945) e della sua nuova assunzione nei complesso di Hines (1948). Fu poi con Oscar Pettiford (1951-52). Nel 1952 è venuto in Inghilterra con l'orchestra di Snub Mosley. (v. n. Albert Johnson). C

JOHNSON BUNK *(tr. - corn.)* N. a New Orleans il 27 dicembre 1879 e M. a New Iberia (Luisiana) il 7 luglio 1949. Uno dei pionieri del jazz, Johnson cominciò a suonare la tromba all'età di sei anni. Fece parte delle più rinomate orchestre di New Orleans all'inizio del secolo (Buddy Bolden, John Robichaux, Eagle Band, Superior Band, Excelsior Band, ecc.), facendo anche una tournée in California, nel Texas e nel Messico. Nel 1914 lasciò la sua città natale per suonare in varie altre città della Luisiana. Nei primi anni dopo il 1930 abbandonò la professione, avendo perduto i denti, per diventare bracciante nelle risaie e nelle piantagioni di zucchero a New Iberia. Nel 1943, per l'insistenza di alcuni critici ed in particolar modo di Eugene Williams, riprese la carriera interrotta suonando a S. Francisco, a Chicago e New York, ma le sue minorate capacità fisiche deiusero il pubblico che lo costrinse a ritirarsi definitivamente nel 1948. Morì in estrema miseria. (v. n. William Gary Johnson). C

JOHNSON JAMES P. *(piano)* N. a New Brunswick (New Jersey) il 1° febbraio 1891. Studiò il piano sotto la guida materna, e all'età di tredici anni cominciò a suonare nei locali di New York. Suonò poi in un'orchestra che prese il suo nome, e che sciolse per dedicarsi alla composizione e lavorare per alcune riviste musicali. Accompagnò negli stessi anni (intorno al 1921) varie cantanti di blues fra le quali Bessie Smith e Ethel Waters. Venne in Europa al seguito di una rivista, *Plantation Days*. Tornato in patria, scrisse la musica per la rivista *Shuffle Along* e per un film, *Yoma craw*, con Bessie Smith (1928). Dedicatosi in seguito completamente al pianoforte, suonò con vari complessi, molti dei quali portanti il suo nome, incidendo anche copiosamente. È tutt'ora in piena attività a New York. È uno dei primi grandi pianisti del jazz, ed esercitò una influenza notevole su molti musicisti, primo fra tutti Fats Waller. C

JOHNSON J. J. *(tbone)* N. a Indianapolis il 22 gennaio 1924. Studiò il pianoforte fin da bambino, dedicandosi al trombone all'età di quattordici anni. Il suo debutto professionale risale al 1941 con l'orchestra di Clarence Love. Successivamente militò nelle orchestre di Snookum Russell (1942), di Benny Carter (1942-45) e di Count Basie (1945-46). Dal 1947 al 1949 fu nell'orchestra di Illinois Jacquet come trombonista ed arrangiatore e nei 1948-50 fece parte dei complessi di Gillespie, dirigendo anche dei propri gruppi. Nel 1951-52 fu in tournée con Oscar Pettiford. Nel 1952 si ritrò dal professionismo attivo. È stato uno dei primi ad adottare il fraseggio bop sul trombone. (v. n. James Louis Johnson). C

JOHNSON LONNIE *(chit. - voc.)* N. a New Orleans nel 1899. Studiò il violino, poi si dedicò alla chitarra. Non iniziò però la professione che molto tardi, in quanto difficoltà di indole famigliare lo indussero a fare l'operaio per circa tre anni. Andò poi a Chicago dove suonò in vari locali, ed ottenne un notevole successo soprattutto nell'ambiente dei musicisti. Armstrong lo impiegò in varie incisioni (1928). Nel 1929, all'inizio della crisi, si ridusse di nuovo a lavorare in una fabbrica. Ritornò alla professione solo nel 1938, suonando nei complessi di Lil Armstrong, Jimmie Noone, e Johnny Dodds. Nel 1952 venne a Londra per partecipare ad un Festival del Jazz. C

JOHNSON MANZIE *(batt.)* N. negli Stati Uniti verso il 1900. Fu quasi sempre attivo nell'area di New York. Fece parte delle orchestre di: Willie Gant, allo Small's Paradise (1924), di June Clark (1927), Don Redman (1931), Willie Bryant (1937), Joe Sullivan (1940), Bobby Burnett (1941), Frank Newton (1942), ecc. C

JONES HANK *(piano)* N. a Pontiac (Michigan) nel 1918. Appartiene ad una famiglia di musicisti. Debuttò nell'orchestra di Benny Carew, e successivamente fece parte di numerosissimi complessi newyorkesi (Lips Page, C. Hawkins, J. Kirby, H. McGhee, ecc.). Nel 1948 fu in Inghilterra assieme ad Ella Fitzgerald, e successivamente partecipò a varie tournée col Jazz At The Philharmonic, col quale è giunto ancora in Europa (1952). (v. n. Henry Jones). C

JONES JIMMY *(piano)* N. a Memphis (Tennessee) nel 1910. Figlio di musicisti, si dedicò agli inizi alla chitarra. Cominciò la carriera a Chicago; nel 1942 fu nel complesso di Henry Allen e successivamente in quello di Nat Jones e nel trio di Stuff Smith (1943). Ha suonato nei piccoli complessi della 52a Strada di New York dove si trasferì nel 1944, e dove guadagnò una buona reputazione soprattutto nelle formazioni di Don Byas, Trummy Young, J. C. Heard. C

JONES JO *(batt.)* N. a Chicago il 7 ottobre 1911. Stabilitosi da ragazzo nell'Alabama, vi compì i propri studi. I suoi debutti musicali avvennero in orchestre studentesche, ma cominciò a guadagnare una larga notorietà nell'orchestra di Count Basie, in cui entrò nel 1936 e in cui restò per molti anni, rientrandovi nel 1948 dopo la parentesi militare. Nel 1948 lasciò Basie per essere assunto da Illinois Jacquet, che abbandonò presto per tornare col suo antico leader. (v. n. Jonathan Jones). C

JONES JONAH *(tr.)* N. a Louisville (Kentucky) il 31 dicembre 1909. Cominciò a suonare in un'orchestra locale dove figuravano Dickie Wells e Bill Beason, rimanendovi sei anni. Fece poi parte di un complesso imbarcato su un *riverboat* del Mississippi, finchè, nel 1929, non fu assunto nell'orchestra di Horace Henderson. Fece poi parte di vari complessi tra i quali meritano menzione quelli di Jimmie Lunceford, Stuff Smith (1932), McKinney's Cotton Pickers (1934-35). Dopo un nuovo ingaggio con Stuff Smith (1938-40), suonò con Benny Carter, Fletcher Henderson ed infine, nel 1941, con Cab Calloway, col quale rimase vari anni. Nel 1952 fu assunto da Earl Hines. C

JONES RICHARD M. *(piano)* N. a New Orleans il 13 giugno 1889 e M. l'8 dicembre 1945. Cominciò a suonare il piano ed il sax. contralto nell'infanzia e debuttò ufficialmente come pianista all'età di diciannove anni nei tabarin di Storyville. Trasferitosi a Chicago nel 1919, vi svolse un'attività molto varia suonando in orchestre locali e prestando la propria opera come direttore d'incisione della Okeh (1925-28), che sotto la sua guida pubblicò una serie di celebri incisioni (Armstrong's Hot Five, ecc.). Dal 1931 al 1934 diresse una propria orchestra, a New Orleans e a Chicago, che sciolse per dedicarsi esclusivamente alla sua attività di arrangiatore e di consulente di incisioni per la Decca. C

JONES SLICK *(batt.)* N. a Roanoke (Virginia) il 13 aprile 1907. La prima orchestra che l'ebbe come batterista fu quella di John Lockslayer intorno al 1925. Nel 1935 lavorò con Fletcher Henderson e dal 1937 al 1941 con Fats Waller, con cui incise copiosamente. Fu poi in vari altri complessi newyorkesi. (v. n. Wilmore Jones). C

JOPLIN SCOTT *(piano)* N. a Texarkana (Texas) il 24 novembre 1889 e M. a New York il 1° aprile 1917. Praticamente autodidatta, cominciò a suonare all'età di sette anni. Viaggiò poi per diversi anni ed ebbe così modo di ascoltare moltissimi pianisti di ragtime dai quali non solo apprese il modo di suonare il piano ma anche un immenso bagaglio di spunti per quella che fu poi la sua opera di compositore. Si trasferì poi a St. Louis, nel 1885, dove rimase otto anni. Nel 1893 fu a Chicago per l'esposizione che si teneva in quella città. Di ritor-

no a St. Louis (1894) iniziò la sua attività di compositore. I primi pezzi non ebbero grande successo, finchè, nel 1899, non riuscì a far pubblicare *Maple Leaf Rag* che era stato preceduto nel marzo dello stesso anno dalla pubblicazione di *Original Rag*, un'altra sua composizione. Compose poi (1903) *A Guest of Honor*, un'opera ragtime. Nel 1907 si recò a New York dove compose e pubblicò un'altra opera ragtime: *Treemonisha*. È uno dei primi e più famosi pianisti di ragtime. C

JORDAN LOUIS *(sax. alto - voc.)* N. a Brinkley (Arkansas) l'8 luglio 1908. Studiò a Brinkley e a Little Rock, dedicandosi agli studi musicali dall'età di sette anni. Suonò in varie orchestre locali fino al 1930, quando si trasferì a Filadelfia e fu assunto nel complesso di Charlie Gaines. A New York suonò con Kaiser Marshall, Stuff Smith e altri, finchè entrò nella popolare orchestra di Chick Webb (1932), col quale rimase fino al 1939, anno in cui formò il suo primo complessino, che divenne presto popolarissimo col nome Tympany Five. Nel 1951 ha diretto per qualche tempo una grossa formazione. C

KAMINSKY MAX *(tr.)* N. a Brockton (Massachusetts) il 7 settembre 1908. Studiò a Boston. Imparò a suonare la cornetta mentre frequentava la scuola e suonò nel complesso studentesco; poi si perfezionò sullo strumento sotto la guida di insegnanti privati. Cominciò a suonare professionalmente in orchestre di Boston (1924) e continuò a suonarvi per circa quattro anni. Trasferitosi a Chicago, suonò con Frank Teschmacher e George Wettling al Cinderella Ballroom. Militò successivamente nei complessi di Red Nichols (1929), Jacques Renard, Leo Reisman, in diverse orchestre radiofoniche (1930-1934); poi fu con Tommy Dorsey (1935), Artie Shaw (1937 e 1941-42), Bud Freeman e Pee Wee Russell (1938), Tony Pastor (1940). Durante la guerra entrò nell'orchestra militare di Artie Shaw. Nell'immediato dopoguerra, fece parte dell'orchestra di Benny Goodman e si unì al gruppo dei chicagoani di New York, suonando prevalentemente nei diversi complessi del Greenwich Village, con Eddie Condon, Pee Wee Russell ecc. e per alcuni anni con un complesso proprio. B

KENTON STAN *(piano - arr.)* N. a Wichita (Kansas) il 19 febbraio 1912. Studiò il pianoforte sotto la guida della madre all'età di dieci anni. Cominciò a suonare a Los Angeles all'età di quattordici anni e vi rimase fino a venti. Dal 1938 fu per un anno e mezzo nell'orchestra di Gus Arnheim, poi fu impiegato alla NBC. Formata la sua prima orchestra nel 1941, si esibì con essa a Balboa Beach (California), senza molto successo. Gli anni 1945-48 videro la sua clamorosa affermazione che gli valse il primo posto in diversi referendum. Sciolta l'orchestra nell'aprile del 1947, la riformò nel settembre dello stesso anno, iniziando il periodo del *progressive jazz*, che terminò alla fine del 1948, epoca in cui l'orchestra si sciolse per la seconda volta. All'inizio del 1950 ricostituì l'orchestra con l'aggiunta di archi, corni, ecc., iniziando una lunga tournée negli Stati Uniti che lanciò sotto il nome *« Innovations in Modern Music 1950 »*, e che ripetè nell'anno successivo. Nel 1952 ritornò all'orchestra da ballo. (v. n. Stanley Newcomb Kenton). B

KEPPARD FREDDIE *(corn.)* N. a New Orleans nel 1883 e M. a Chicago nel 1932. Una delle leggendarie figure del jazz, Keppard fu uno dei più popolari cornettisti di New Orleans nei primi anni del secolo. Nel 1913 abbandonò la sua città natale per una lunga tournée negli Stati Uniti con l'Original Creole Band. Nel 1918 si fissò a Chicago, dove suonò con le orchestre di Doc Cooke e di Erskine Tate e successivamente con un complesso portante il suo nome. Per la sua riluttanza ad incidere dischi ha lasciato pochi e rari documenti discografici. C

KESSEL BARNEY *(chit.)* N. a Muskogee (Oklahoma) il 17 ottobre 1924. Si dedicò alla chitarra, dopo aver fatto per qualche tempo lo strillone. Autodidatta, ebbe il suo primo impiego professionale a sedici anni, a Los Angeles, in un'orchestra diretta dal comico Chico Marx. Nel 1944 fu assunto nell'orchestra di Artie Shaw e successivamente in quelle di Hal McIntyre e Charlie Barnet. Prese parte a qualche tournée del Jazz At The Philharmonic, affermandosi intorno al 1947-48 come uno dei migliori chitarristi di stile moderno. (v. n. Bernard Kessel). B

KILLIAN AL *(tr.)* N. a Birmingham (Alabama) intorno al 1910. M. a Los Angeles il 5 settembre 1950. Suonò nelle orchestre di Don Redman (1940), Claude Hopkins (1940), Count Basie (1944), Charlie Barnet (1945), ebbe una propria orchestra (1946), entrò nella formazione di Duke Ellington (1947) con la quale venne in Europa (1950). Rientrato in America, ritornò nell'orchestra di

Charlie Barnet, ma a Los Angeles morì assassinato in circostanze poco chiare. (v. n. Albert Killian). C

KIMBALL WARD *(tbone)* N. a Minneapolis (Minnesota) il 4 marzo 1914. Passò l'infanzia a Parsons (Kansas) poi si trasferì con la famiglia in California (1920). Studiò a Santa Barbara, dedicandosi sia alla musica che al disegno. Dopo aver suonato in un'orchestrina studentesca e nell'orchestra sinfonica di Santa Barbara, si dedicò completamente al disegno e nel 1934 fu assunto, come animatore, negli stabilimenti cinematografici di Walt Disney. Con altri impiegati degli studi Disney costituì un'orchestrina dixieland dilettantistica che assunse originariamente il nome di The Hugageedy 8 e che nel 1949 fu ribattezzata Firehouse Five (I cinque pompieri). Essa, dopo l'aggiunta di altri due elementi, modificò il nome in Firehouse Five plus Two e divenne in breve popolarissima. Il complesso ha suonato, sotto la direzione di Kimball, quasi esclusivamente a Hollywood. I suoi componenti si esibiscono in tenuta da pompiere, con una antica automobile da pompieri. B

KIRBY JOHN *(cbasso)* N. a Baltimora il 31 dicembre 1908 e M. a Hollywood il 14 giugno 1952. Studiò a Baltimora, dove suonò il trombone in orchestre minori. Si recò a New York quando aveva sedici anni. Passò al contrabbasso solo nel 1928. Il suo successo cominciò con Fletcher Henderson (1929-1934 e ancora nel 1936). Passò poi nelle orchestre di Chick Webb e di Lucky Millinder, formando infine un suo complesso (1937-44) che godette di grande successo. Nel dopoguerra ha diretto vari complessini senza molta fortuna. Per alcuni anni fu unito in matrimonio con la cantante Maxine Sullivan. C

KIRK ANDY *(dir.)* N. a Newport (Vermont) il 28 maggio 1898. Cominciò la sua carriera nell'orchestra di George Morrison. Organizzò poi una sua orchestra nel 1929, suonando a Kansas City e nei dintorni fino al 1936, anno in cui l'orchestra iniziò una lunga tournée. Ebbe da allora in poi un periodo di buon successo. Tra le sue file ebbe musicisti di valore come Harold Baker, Howard McGhee, Fats Navarro e soprattutto Mary Lou Williams, che ne fu l'arrangiatrice e la pianista per undici anni e che ne costituì la maggior attrazione. C

KLEIN MANNIE *(tr.)* N. a New York nel 1908. Studiò musica all'Institute of Musical Arts. Suonò con Don Voorhees, Lou Katzman, Freddie Rich, Roger Wolfe Kahn, Red Nichols, Frank Trumbauer. Incise con Glenn Miller ed Artie Shaw, nonchè con numerose formazioni di studio. In epoca recente si è impiegato come musicista negli studi cinematografici della Columbia, a Hollywood. B

KLIMM JOE *(piano - arr.)* N. a Berlino il 6 ottobre 1923. Studiò privatamente (1935-1941) e nel 1947 iniziò la carriera professionale suonando in numerosi piccoli complessi. Dal 1950 formò il Joe Klimm Combo che è attualmente uno dei migliori complessi moderni della Germania Occidentale. B

KOLLER HANS *(sax. ten.)* N. a Vienna il 12 febbraio 1921. Studiò alla Musikhochschule di Vienna (1936-40), e dal 1937 diresse propri complessi a Vienna. Di tendenze molto moderne è un seguace di Lee Konitz. È uno dei più significativi esponenti del jazz tedesco. B

KONITZ LEE *(sax. alto)* N. a Chicago nel 1927. Fece i suoi debutti professionali come clarinettista e tenorsassofonista. Fece parte delle orchestre di Jerry Wald e Claude Thornhill (1947), affermandosi nel 1948-49 in complessini moderni (Miles Davis, Lennie Tristano, Bill Russo, ecc.), come uno dei più brillanti altosassofonisti di razza bianca. Negli ultimi anni ha inciso copiosamente anche sotto suo nome, suonando prevalentemente a New York. Nel 1950 ha fatto una tournée in Svezia e nel 1952 è stato assunto da Stan Kenton. È considerato come uno dei maggiori esponenti del cool jazz e l'iniziatore di uno stile strumentistico modernissimo. B

KRAL ROY *(piano - voc. - arr.)* N. a Chicago nel 1921. Cominciò a studiare il piano a cinque anni; a dodici costituì una prima orchestrina studentesca. Durante la guerra prestò servizio nell'orchestra militare di Wayne King, che lasciò per dirigere un'altra orchestra militare a Detroit. Congedato, fece parte dell'orchestra di Georgie Auld e del quartetto di Eddie Davis, come pianista ed arrangiatore. Fu poi scritturato insieme alla cantante Jackie Cain, sua attuale moglie, nel complessino di Charlie Ventura, col quale raggiunse una buona popolarità come cantante bebop. Dopo lo scioglimento del complesso di Ventura, costituì una propria formazione (1949) sotto il nome proprio e della Cain. B

KRANS ERIC *(piano)* N. a Magetan (Indonesia) il 17 luglio 1923. Cominciò con una sua orchestra, The Blue Rhythm Gangsters, nel 1941, con Buma alla tromba. Nel 1946 formò i Dixieland Pipers con la quale formazione vinse il primo premio al Festival di Bruxelles (1950) e che continua a dirigere anche oggi. È anche apprezzato critico di jazz per l'« *Het Vaderland* » (La Patria), uno dei più grandi quotidiani dell'Aia, e studente in chimica. È considerato da molti il miglior pianista tradizionale d'Olanda. B

KRESS KARL *(chit.)* N. nel New Jersey il 20 ottobre 1907. Cominciò a studiare il pianoforte che abbandonò per il banjo e la chitarra. Suonò sempre a New York e nei dintorni in varie orchestre tra le quali quella di Eddie Elkins, poi si unì a Dick Mc Donough, con cui formò un duo di chitarre che ebbe molto successo. Venne poi ingaggiato alla radio, dove suonò per diversi anni. Prese parte a numerose sedute di incisione con i Chicago Loopers (Bix Beiderbecke), con Red Nichols, con Jimmy Dorsey e con diversi gruppi di Dixielanders: Miff Mole, Billy Butterfield, Bobby Hackett, Red McKenzie, ecc. B

KRUPA GENE *(batt.)* N. a Chicago il 15 gennaio 1909. Cominciò a dedicarsi alla batteria nel 1927, suonando in un primo tempo per diletto con giovani musicisti di Chicago che avrebbero poi raggiunto grande rinomanza. I suoi debutti professionali datano dal 1928, anno in cui fu scritturato nell'orchestra di Joe Kayser. Fu poi con Red Nichols (1929-30), Irving Aaronson (1931), Russ Columbo (1932), Buddy Rogers (1933-34), ed infine con Benny Goodman (1935-38) con il quale raggiunse la celebrità. Successivamente è stato, fino al 1951, a capo di una grossa formazione costituita nel 1938. Nel 1951 ha fatto una tournée con la troupe del Jazz At The Philharmonic e successivamente ha costituito un trio col quale fece una tournée in Giappone e si esibì anche in Svezia nell'estate del 1952. È universalmente reputato uno dei maggiori batteristi di jazz. B

KUHN PAUL *(piano - arr.)* N. a Wiesbaden (Germania) il 12 marzo 1928. Studiò al Conservatorio di Wiesbaden ed a Francoforte sul Meno (1936-43). A otto anni fece la sua prima trasmissione da Radio Berlino. Nel 1944 fece una tournée in Francia. Dal 1945 al 1949 ebbe un suo piccolo complesso, fu poi con il Brocksieper's Star Quintet (1949-50), poi di nuovo con una sua orchestra (1950-51). Diede alcuni concerti e suonò anche con Roy Eldridge. Alla fine del 1951 sciolse la sua orchestra per ragioni finanziarie e divenne arrangiatore per diverse stazioni radiofoniche, in modo particolare la NWDR di Colonia. B

KYLE BILLY *(piano)* N. a Filadelfia il 14 agosto 1914. Imparò il piano e l'organo in tenera età. Poi suonò in diversi complessi sia a New York che nella sua città natale. Fece parte dell'orchestra di Tiny Bradshaw, della Blue Rhythm Band (1936) e dei complessi di Lucky Millinder e di John Kirby; successivamente ha fatto parte di numerose formazioni fra cui quelle di Sy Oliver (1947) e ancora di John Kirby. In epoca recente ha diretto vari complessini. C

LADNIER TOMMY *(tr.)* N. a Mandeville (Luisiana) il 28 maggio 1900 e M. a New York il 4 giugno 1939. Cominciò a suonare la tromba giovanissimo. Dal 1918 al 1920 suonò a St. Louis con Charlie Creath; subito dopo andò a Chicago. Il suo debutto ed il suo successo iniziarono al Red Mill Cafè con Roy Palmer, trombone, e con Teddy Weatherford, piano. Poi si unì alla pianista Lovie Austin (1923), con la quale accompagnò diverse cantanti di blues fra le quali Edmonia Henderson e Ida Cox. Nel 1924 sostituì Armstrong nell'orchestra di King Oliver. L'anno successivo venne in Europa con l'orchestra di Sam Wooding, con la quale girò vari paesi europei sino al 1926. Ritornò in Europa con Wooding nel 1929 e passò quindi a Parigi nell'orchestra di Noble Sissle (1930), con la quale ritornò a New York per rimanervi fino al 1932. Formò con Sidney Bechet i New Orleans Footwarmers (1932-33). Con la crisi fu costretto a fare il lustrascarpe e non se ne seppe più nulla fino al 1938, anno in cui ritornò a New York ed incise una famosa serie di dischi per il critico H. Panassiè, insieme a Milton Mezzrow. C

LAINE JACK « PAPA » *(batt.)* N. a New Orleans nel 1873. Formò ancor giovanissimo la Papa Jack's Ragtime Band che fu una delle più importanti bande di New Orleans. Si dice che l'orchestra venisse talmente richiesta, da non trovare nemmeno il tempo di fronteggiare tutte le domande di ingaggio. Diresse poi la Reliance Brass Band. Quasi tutti gli anziani musicisti bianchi di New Orleans militarono nelle sue formazioni. B

LAMARE NAPPY *(chit.)* N. a New Orleans il 14 giugno 1910. Studiò a New Orleans

dove suonò in diversi complessi locali. Il suo primo ingaggio importante l'ebbe con i Midnight Serenaders (1925), poi si unì a Wingy Mannone, e si trasferì a New York, dove lavorò con diverse orchestre, fra cui quella di Ben Pollack (1934). Entrato nel complesso di Bob Crosby (1935-42) vi acquistò buona notorietà. Trasferitosi a Los Angeles, suonò in diversi complessi, di cui vari da lui diretti. Recentemente ha acquistato un locale notturno a Hollywood. Ha inciso copiosamente anche sotto suo nome. (v. n. Hilton Lamare). B

LAMBERT DAVE *(voc.)* N. a Boston nel 1917. Fece i suoi debutti nella città natale, come batterista, all'età di dodici anni. Fece poi parte di un trio strumentale che si esibì nei dintorni di Boston. Chiamato alle armi, nel 1940, fu congedato nel 1943, anno in cui si trasferì a New York, dove costituì un quartetto vocale, sciolto il quale cominciò ad arrangiare e a cantare per altri gruppi vocali, uno dei quali, chiamato i G noters, aggregato all'orchestra di Gene Krupa (1945). In seguito al successo di un disco di Krupa, *What's this*, con Buddy Stewart, divenne uno dei più popolari cantanti bop e svolse un'attività molto varia, partecipando a concerti, incisioni, trasmissioni radiofoniche. Negli ultimi anni si è particolarmente dedicato all'arrangiamento per complessi vocali. B

LAMOND DON *(batt.)* N. a Oklahoma City il 18 agosto 1920. Figlio di un avvocato, studiò durante l'adolescenza, che trascorse a Washington, vari strumenti a percussione. Debuttò come batterista nel 1940 nel complesso di Raffei. Fu poi con Sonny Dunham, Boyd Raeburn, Red Norvo, Benny Goodman ed in fine (dal 1944) con Woody Herman con cui ha suonato a più riprese fino al 1949, anno in cui fu assunto dall'orchestra di Harry James. (v. n. Donald Douglas Lamond). B

LANG EDDIE *(chit. - bjo)* N. a Filadelfia nel 1904 e M. il 26 marzo 1933. Figlio di italiani, imparò a suonare la chitarra ed il violino; pare che la sua prima scrittura l'abbia avuta come violinista. I suoi primi ingaggi di una certa importanza furono però nel complesso degli Scranton Sirens (1919) e nei Mound City Blue Blowers di Red Mc Kenzie (1924-25), coi quali fece una tournée in Inghilterra. Si unì quindi a Joe Venuti e suonò con lui per alcuni anni incidendo molti dischi particolarmente interessanti. Fece parte delle orchestre di Jean Goldkette e di Paul Whiteman, ed incise dischi con numerose formazioni di studio. Fu il primo chitarrista di jazz che godette di grande reputazione e per molti anni fu insuperato maestro sul suo strumento. (v. n. Salvatore Massaro). B

LA PORTA JOHN *(cl. - sax. alto)* N. a Filadelfia intorno al 1920. Cominciò a studiare il clarino ad otto anni, nella città natale, perfezionandosi poi sotto la guida di insegnanti privati, ed infine con Lennie Tristano. I suoi debutti professionali come sassofonista avvennero nelle orchestre di Buddy Williams e di Bob Chester; suonò poi in quella di Woody Herman (1944). Alla fine del 1946, poco tempo prima di lasciare l'orchestra di Herman, passò al clarino ottenendo immediatamente un largo consenso fra i critici ed i musicisti. Negli ultimi anni ha svolto un lavoro molto vario, militando anche nel 1950 nel complessino di Louie Bellson e Charlie Shavers. B

LA ROCCA NICK *(corn. - tr.)* N. a New Orleans l'11 aprile 1889. Cominciò a suonare la cornetta a undici anni, dedicandosi anche al piano ed alla chitarra. Suonò con Jack Papa Laine nel 1910 o 1911. Si recò poi a Chicago, dove si unì ad un gruppo di musicisti bianchi. In seguito ad una disputa lasciò questa orchestra e chiamò diversi musicisti amici da New Orleans per costituirne una nuova che prese il nome di Original Dixieland Jazz Band e che si esibì con immenso successo a Chicago (1914-1918). Rinnovò il successo a New York (1916-18), a Londra (1919-21) ed ancora a New York (1920-23) ed incise i primi dischi di jazz che si ricordino (1917). L'orchestra poi si sciolse per ricostituirsi dal 1936 al 1938 per una tournée, con più ampio organico. Ritiratosi dalla professione si mise a fare il costruttore. (v. n. Dominic James La Rocca). B

LAWRENCE ELLIOT *(piano)* N. a Filadelfia il 14 febbraio 1925. Precocissimo, cominciò lo studio del pianoforte a quattro anni e a undici costituì una orchestrina di ragazzi di quindici elementi, denominata Band Busters, che rimase unita per cinque anni e che partecipò anche regolarmente a trasmissioni radiofoniche in un programma settimanale diretto dal padre di Lawrence. Studiò poi all'Università della Pennsylvania, dove diresse orchestre studentesche. Terminati gli studi a diciannove anni, fu assunto come direttore musicale alla stazione radiofonica WCAU, per la quale costituì un'orchestra che debuttò in pubblici locali nel 1948 e che acquistò una grande

popolarità presso il pubblico, per il carattere commerciale delle esecuzioni. B

LAWSON YANK *(tr.)* N. a Trenton (New Jersey) il 3 maggio 1913. Suonò con il complesso di Ben Pollack, poi passò in quello di Bob Crosby con cui rimase dal 1935 al 1938 e con cui ritornò nel 1941-42. Fece parte in seguito dell'orchestra di Tommy Dorsey. Dopo la guerra incise vari dischi sotto il suo nome e con formazioni Dixieland. (v. n. John Allen Lawson). B

LEDBETTER HUDDIE detto LEAD BELLY *(voc.)* N. a Mooringsport (Luisiana) nel 1885 circa e M. a New York il 6 dicembre 1949. Figlio di un raccoglitore di cotone e di una indiana di umilissime condizioni, cominciò a suonare in tenera età l'armonica a bocca e la fisarmonica, dedicandosi poi alla chitarra, cantando per diletto. Fu poi a New Orleans (intorno al 1910) dove fece parte di un'orchestrina di terz'ordine. Processato e condannato per omicidio, scontò numerosi anni di reclusione in un penitenziario di Dallas, dove fu scoperto nel 1934 dal musicologo John Avery Lomax che riuscì a farlo rimettere in libertà e a farlo conoscere ad un vasto pubblico. Cantore di canti popolari negro-americani e di blues dall'inesauribile repertorio, godette di una eccellente reputazione nella cerchia dei cultori del folklore musicale afro-americano, ed incise numerosi dischi. Nella primavera del 1949 fu a Parigi per una breve serie di esibizioni. C

LEE JULIA *(voc. - piano)* N. a Kansas City nei primi anni del secolo. Figlia di un violinista, cominciò a cantare nel trio diretto dal padre all'età di quattro anni. Si dedicò poi anche allo studio del pianoforte, che perfezionò alla Western University. Dopo aver cantato e suonato in cerimonie religiose, alla scuola ed in trattenimenti privati, si unì ad un'orchestrina diretta dal fratello George con cui rimase diciassette anni e con la quale lavorò prevalentemente a Kansas City. Nel 1933 cominciò a lavorare sola come attrazione al Milton's Tap Room di Kansas City, dove rimase molti anni acquistando una buona reputazione come cantante e pianista di blues. Incise i primi dischi nel 1944. C

LEE PEGGY *(voc.)* N. a Minneapolis (Minnesota) intorno al 1920. Scoperta da Benny Goodman a Chicago, fece parte della sua orchestra con buon successo, finchè, nel 1942, non la lasciò per sposare il chitarrista Dave Barbour. Nel 1945 fu scritturata dalla Capitol, per cui incise vari dischi sotto suo nome. Ha svolto una intensa attività radiofonica e cantato con varie orchestre dirette dal marito. (v. n. Norma Jeane Egstrom). B

LEWIS GEORGE *(cl.)* N. a New Orleans il 13 luglio 1900. A nove anni riuscì ad ottenere dalla madre il denaro per acquistarsi uno strumento di latta. Solo nel 1916 riuscì ad avere un vero clarino, sul quale imparò a suonare, completamente autodidatta. Fece parte della Black Eagle Band a Manderville (1917) e del complessi di Buddy Petit (1920), Lee Collins, Punch Miller, Red Allen, Kid Rena, Evan Thomas (1929). Rimase poi a New Orleans dal 1930 in avanti suonando con la Tuiane Brass Band e la Tuxedo Brass Band. Poichè però il lavoro di musicista rendeva poco, si adattò a fare lo scaricatore di caffè nei docks del porto. Nel 1942, venne riscoperto e suonò per qualche anno con l'orchestra di Bunk Johnson, poi con un proprio complesso che ebbe un grande successo e che incise molti dischi. C

LEWIS MEADE LUX *(piano)* N. a Louisville (Kentucky) nel 1905. Dopo aver suonato in diversi stati del Sud, si stabilì a Chicago dove incise, nel 1929, per la Paramount, il famoso *Honky Tonk Train Blues*, che venne portato alla luce solo una diecina di anni più tardi. Lavorò poi come operaio in un garage. Riscoperto da John Hammond, beneficiò della nuova voga del boogie woogie (1938), partecipando al grande concerto di boogie tenutosi al Carnegie Hall nello stesso anno ed affermandosi come uno dei migliori specialisti dello stile. Negli ultimi anni ha suonato in vari locali notturni. C

LEWIS TED *(cl.)* N. negli Stati Uniti il 6 giugno 1892. Debuttò professionalmente nel 1917 nell'orchestra di Earl Fuller a New York e costituì la sua prima orchestra nel 1919. Mediocre clarinettista, e direttore di orchestre molto commerciali, ha inciso tuttavia alcune facce di pregio con musicisti di grande valore come Muggsy Spanier e Georg Brunis che militarono per alcuni anni nella sua formazione. Negli anni immediatamente precedenti il 1930 il suo complesso godette di una immensa popolarità. Nel 1930 l'orchestra fece una tournée in Europa. B

LEWIS VIC *(chit. - arr.)* N. a Londra il 29 luglio 1919. Si dedicò prima alla chitarra, poi agli altri strumenti. All'età di diciannove anni visitò l'America e suonò in compagnia di Bobby Hackett, Pee Wee Russell,

Dave Bowman, Zutty Singleton, Brad Gowans, Ernie Caceres, George Wettling e Eddie Condon. Ritornato in Inghilterra, militò nel Buddy Featherstonaugh's R.A.F. Sextet e, dopo la parentesi della guerra, formò un complessino Dixieland che sciolse per costituire un sestetto di impostazione moderna. Dal 1946 al 1951 diresse poi una grande orchestra dallo stile ispirato a quello di Stan Kenton, che si affermò come la più brillante grande formazione di jazz britannica. B

LINDE ULF *(vibr.)* N. in Svezia intorno al 1925. Cominciò a suonare in orchestrine studentesche; successivamente fece parte di numerosi complessi svedesi fra cui quelli di Thore Jederby e di Simon Brehm, partecipando anche alle prime incisioni del quintetto di Reinhold Svensson. Reputato il miglior vibrafonista svedese, è pure considerato uno dei più autorevoli critici del jazz del suo Paese. Ha scritto anche partiture a commento di drammi radiofonici. B

LINDSAY JOHN *(cbasso)* N. a Algiers (Luisiana) il 23 agosto 1694. M. a Chicago il 3 luglio 1950. Studiò ad Algiers. A sedici anni suonava il contrabbasso in un'orchestrina formata tutta da membri della sua famiglia, che lasciò per militare in complessi locali, fino alla prima guerra mondiale. Dopo il servizio militare suonò (soprattutto il trombone) con Robichaux (1920-1923), con Armand Piron (1924), sia a New Orleans che a New York, con King Oliver (1924), Willie Hightower (1925-28), Carroll Dickerson, Jimmy Bell ed altre orchestre (1929-30) a Chicago. Ritornato al contrabbasso, fu con Louis Armstrong (1931) e con Jimmie Noone. C

LIVINGSTON FUD *(cl. - sax. ten. - arr.)* N. a Charleston (Carolina del Sud) nel 1906. La sua notorietà deriva dalle sue incisioni del 1927-26 e 1929, con le varie formazioni di Red Nichols. Incise inoltre con Louis Armstrong nel 1936. Nel 1929 venne in Europa con la formazione di Fred Elizalde. Arrangiò anche per Frank Trumbauer nel 1927. B

LUCIE LAWRENCE *(chit.)* N. a Emporia (Virginia) il 16 dicembre 1907. Studiò a New York il pianoforte che perfezionò durante le scuole medie anche sotto la guida di insegnanti privati. Cominciò la sua carriera con June Clark (1931); poi fu con Benny Carter (1932-33), Dave Martin (1934), Fletcher Henderson (1935-37), la Blue Rhythm Band (1936-37), Lucky Millinder e Coleman Hawkins (1939-40), Louis Armstrong (1941-1943) ed altri. C

LUNCEFORD JIMMIE *(dir.)* N. a Fulton (Missouori) il 6 giugno 1902 e M. a Seaside (Oregon) il 12 luglio 1947. Fu educato alla Fisk University e si dedicò allo studio di vari strumenti: chitarra, sassofono, clarino e flauto. Debuttò come professionista a Nashville, nel Tennessee. Nel 1927 a Memphis formò la sua orchestra della quale facevano parte Willie Smith e James Crawford. Avendo assunto Sy Oliver come arrangiatore ottenne i suoi primi successi al Cotton Club di New York nel 1934. Nel 1937 fece una tournée in Europa, nei paesi scandinavi. La sua orchestra fu una delle migliori della Swing Era. (v. n. James Melvin Lunceford). C

LUTCHER NELLIE *(voc. - piano)* N. a Lake Charles (Luisiana) nel 1915. Cominciò gli studi musicali in tenera età sotto la guida dei genitori, entrambi musicisti professionisti. Dopo una lunga carriera, durante la quale aveva suonato prevalentemente ad Hollywood, fu scoperta per caso nel 1947 dal critico Dave Dexter, che le fece incidere alcuni dischi che ebbero un immediato successo per la sua singolarissima vena d'umorismo e per la comunicativa della sua personalità. Nel 1950 fece una tournée in Inghilterra. C

LUTER CLAUDE *(cl.)* N. a Parigi il 23 luglio 1923. Dopo aver studiato la tromba si dedicò al clarinetto, e con questo strumento debuttò in un trio dilettantistico costituito da Mowgli e da Michel Pacout (1946). Poi a poco a poco la formazione si ingrossò e, mentre si esibiva con buon successo al Lorientais di Parigi, conquistò il primo premio al Festival di Bruxelles, a quello di Liegi ed al torneo degli amatori parigino nel 1947. Il complesso riportò poi un successo clamoroso al Festival di Nizza del 1948, divenendo in breve la più popolare formazione New Orleans francese. Con l'orchestra di Luter hanno suonato celebri musicisti americani, come Mezz Mezzrow e Sidney Bechet, col quale ultimo il complesso ha compiuto tournée in vari paesi europei e ha suonato a lungo al Vieux Colombier di Parigi e a Juan les Pins. B

LYTTELTON HUMPHREY *(tr.)* N. a Windsor (Inghilterra) nel 1921. Autodidatta, cominciò a suonare la tromba per diletto in giovane età. Dopo la guerra (durante la

quale partecipò alla campagna italiana con l'esercito inglese) attirò su di sè l'attenzione in piccoli complessi dilettantistici. Nell'estate del 1948 costituì con alcuni elementi della disciolta orchestra di George Webb un proprio complesso Dixieland che si affermò in breve tempo come la più popolare formazione di jazz inglese e come una delle migliori di Europa. Disegna storie a fumetti in giornali inglesi. B

MACHITO *(voc.)* N. all'Havana (Cuba) intorno al 1915. Si trasferì giovanissimo negli Stati Uniti, dove cominciò ad esibirsi con vari complessi come cantante. Associatosi a Mario Bauza, ex trombettista di Chick Webb, costituì col suo aiuto un'orchestra (1940) che, dopo inizi difficili, si affermò clamorosamente nel 1947, iniziando così la voga dell'autentica musica afro-cubana, avente molti punti di contatto col jazz. L'orchestra incise vari dischi con musicisti di jazz di primo piano come Charlie Parker, Flip Phillips e Howard McGhee, che costituiscono dei classici del cosiddetto Afro-Cuban-Bop. (v. n. Frank Grillo). C

MADISON LOUIS «KID SHOTS» *(corn. tr.)* N. a New Orleans il 19 febbraio 1899 e M. nella stessa città nel settembre 1948. Cominciò a suonare la batteria nell'orchestra di Jones' Home dove suonava anche Louis Armstrong, e fece parte del quartetto vocale con il quale Armstrong girò le strade di New Orleans. Studiò la tromba con Dave Jones, Louis Dumaine e Joe Howard. Il suo primo importante ingaggio fu con l'orchestra di Alphonse Picou. Anche dopo la seconda guerra mondiale ha fatto parte di varie formazioni assieme ai vecchi musicisti di New Orleans e particolarmente della Eureka Brass Band, incidendo anche con Bunk Johnson. Poco prima di morire era fattorino nell'ufficio sanitario di New Orleans. C

MANNE SHELLY *(batt.)* N. a New York l'11 giugno 1921. Figlio di un batterista, fece i suoi debutti professionali nell'orchestra di un transatlantico. Militò in numerose orchestre bianche, fra cui quelle di Bobby Byrne, Raymond Scott, Will Bradley, Les Brown (1942), Benny Goodman e Johnny Bothwell, conquistando larga fama quando entrò a far parte dell'orchestra di Stan Kenton, con cui ha suonato a più riprese, per vari anni, dal 1948 in poi. Ha fatto inoltre parte di numerosi complessini moderni a New York, tra cui quello di Charlie Ventura ed il Sheboblou Trio. Nel 1949 fu anche per breve tempo con Woody Herman. (v. n. Sheldon Manne). B

MANONE WINGY *(tr. - voc.)* N. a New Orleans il 13 febbraio 1904. Di origine italiana, ebbe la disgrazia ancora in giovane età di perdere il braccio destro: ciò che non gli impedì tuttavia di dedicarsi alla tromba. Suonò in molte orchestre del Sud, poi, verso il 1924, si trasferì a Chicago e in seguito a New York, suonando in disparatissime orchestre. Infine formò una sua orchestra, dirigendone negli anni successivi molte altre. Ha suonato in epoca recente prevalentemente in California. (v. n. Joseph Wingston Mannone). B

MARABLE FATE *(piano)* N. a Paducah (Kentucky) il 2 dicembre 1890 e M. a St. Louis (Missouri) il 16 gennaio 1947. La sua fama è legata ai *riverboats* del Mississippi ed alle orchestre che formò per suonare su questi battelli a cominciare dal 1907. Delle sue formazioni fecero parte fra gli altri Louis Armstrong, Pops Foster, Baby Dodds, Johnny St. Cyr, Red Allen, Johnny Dodds, Honorè Dutray e Zutty Singleton. Nel 1917 riunì un'orchestra conosciuta come la Kentucky Jazz Band; e due anni dopo ne costituì un'altra formata da musicisti di New Orleans che si esibì sul *riverboat* «St. Paul». Abbandonato il lavoro sui battelli, suonò da solo il piano a St. Louis o nei dintorni, fino alla sua morte. C

MARES PAUL *(corn.)* N. a New Orleans nel 1900 e M. a Chicago il 18 agosto 1949. Cominciò la propria carriera su un battello del Mississippi nel 1919. L'anno successivo si trasferì a Chicago dove, coi New Orleans Rhythm Kings (1921-24), si guadagnò una vasta reputazione. Dopo lo scioglimento del complesso, si dedicò per qualche tempo al commercio, poi riprese l'attività suonando con vari complessi. Ritiratosi dal professionismo attivo ancora una volta, diresse per molti anni un ristorante a Chicago. Nel 1948 riorganizzò per qualche tempo un complessino. B

MARMAROSA DODO *(piano)* N. a Pittsburgh il 12 dicembre 1925. Cominciò lo studio del pianoforte a nove anni e la carriera professionale a quattordici. Ebbe il suo primo importante impiego nell'orchestra di Scat Davis, nel 1940. Dopo di allora ha fatto parte delle orchestre di Gene Krupa, Ted Fiorito, Charlie Barnet, Artie Shaw (1944-45) e Boyd Raeburn (1946) che lasciò per unirsi a Lucky Thompson, a Hollywood.

Successivamente ha svolto una attività meno appariscente a Los Angeles; dopo una malattia, nel 1949 tornò con Scat Davis e successivamente ancora con Shaw. Nel 1950 ritornò a Pittsburgh per esibirsi come solista. Ha inciso anche con numerose formazioni bop. (v. n. Michael Marmarosa). B

MARRERO LAWRENCE *(chit. - bjo.)* N. a New Orleans il 24 ottobre 1900. Sotto la guida del padre e dei fratelli imparò a suonare dapprima il contrabbasso, poi la chitarra ed il banjo tenore. Poco dopo la prima guerra mondiale cominciò a suonare in diverse orchestre di New Orleans: Paul Barnes, Bush Hall, Chris Kelley, Buddy Petit, Sam Morgan, Manuel Manetta, John Robichaux, Manuel Perez, Lee Collins, ecc. Diresse poi una propria orchestra, la Young Tuxedo Band, per diverso tempo. Ritornò sulla scena del jazz dopo la seconda guerra mondiale, mettendosi in luce sopratutto insieme a Bunk Johnson. Ancor oggi suona in diverse formazioni, costituite da veterani, a New Orleans. C

MARSALA JOE *(cl.)* N. a Chicago nel 1907. Suonò sempre in orchestre Dixieland e talora fece parte di formazioni di notevole importanza. Suonò infatti con Wingy Mannone, Roy Eldridge, Eddie Condon, Sharkey Bonano, e diresse un proprio complesso, costituito nel 1937, che si esibì per vari anni al Hickory House di New York. B

MARSH WARNE *(sax. ten.)* N. a Los Angeles nel 1928. Dopo un incerto debutto acquistò larga rinomanza a New York nel quintetto di Lennie Tristano nel quale entrò nel 1949. Dopo di allora ha suonato prevalentemente a New York in compagnia di Tristano, Lee Konitz ed altri esponenti del cool jazz. B

MARSHALL KAISER *(batt.)* N. a Savannah (Georgia) l'11 giugno 1902. M. a New York il 2 gennaio 1948. Debuttò giovanissimo a New York. Nel 1922 fu assunto nell'orchestra di Shrimp Jones, che l'anno successivo divenne l'orchestra di Fletcher Henderson. Con Henderson (1923-1929) si distinse come uno dei migliori batteristi della sua epoca. Militò poi in varie orchestre minori con una delle quali, quella di Bobby Martin, venne in Europa nel 1937. Di ritorno negli Stati Uniti costituì un suo complesso a New York. Suonò poi con Bunk Johnson e con Art Hodes. Morì in seguito ad un attacco di polmonite. (v. n. Joseph Marshall). C

MARTIN PAUL *(sax. ten.)* N. a Giessen (Germania) il 12 novembre 1927. Musicista di stile moderno, fu con Carlo Bohländer (1945-47), con Delle Haensch (1948-49), poi con Kurt Edelhagen dal 1950, e con questa orchestra incise vari dischi. B

MATHISEN LEO *(piano)* N. in Danimarca il 10 ottobre 1906. Uno dei pionieri del jazz in Danimarca, debuttò come pianista nell'orchestra di Kai Ewans (1927). Costituì poi un trio, e successivamente si trasferì in Germania per suonare in un complesso diretto dall'americano Adrian Rollini (1929-1930). Nel 1931 e nel 1932, diresse un'orchestra in Svezia ed infine tornò in patria per entrare nell'orchestra di Erik Tuxen, con cui rimase quattro anni. Allo scioglimento di quel complesso, costituì un'orchestra propria. B

MATLOCK MATTY *(cl. - sax. alto - arr.)* N. a Nashville (Tennessee) nel 1911. Suonò con Ben Pollack, poi passò nell'orchestra di Bob Crosby con la quale rimase per diversi anni (1935-1942) contribuendo a scriverne gli arrangiamenti. Dopo la guerra suonò nel complesso di Eddie Miller e nelle varie riesumazioni della Bob Crosby's Orchestra. Continuò a lavorare quasi sempre a Los Angeles in vari complessi. (v. n. Matthew Matlock). B

MATTHEWS DAVE *(sax. alto - arr.)* N. a McAllister (Oklahoma) il 6 giugno 1911. Studiò all'Università dell'Oklahoma ed al Musical College di Chicago. Fra i complessi di cui ha fatto parte meritano di essere ricordati quelli di Ben Pollack (1935), Jimmy Dorsey (1936-37), Benny Goodman (1937-39), Harry James (1939-41), Hal McIntyre (1941-42), Woody Herman (1942-43), Stan Kenton (1944), Charlie Barnet (1944), Hot Lips Page (1945). Nel 1946 si stabilì a New York per dedicarsi all'arrangiamento ed alla attività radiofonica. Negli ultimi anni ha suonato con Barnet (1948-50), dedicandosi in modo particolare all'attività dell'arrangiatore. B

MAY BILLY *(tr. - arr.)* N. a Pittsburgh il 10 Novembre 1916. Cominciò a suonare in orchestre studentesche per le quali curò anche gli arrangiamenti. Entrò nell'orchestra di Charlie Barnet (1939), per la quale lavorò sopratutto come arrangiatore. Passò poi nella formazione di Glenn Miller (1941) con la speranza di diventarne l'arrangiatore, ma dovette invece rassegnarsi a figurarvi sopratutto come trombettista. Lasciata

l'orchestra di Miller (1942), lavorò per diverso tempo alla N.B.C. curando la parte musicale di vari programmi fissi. La Capitol gli affidò poi l'incarico di curare le partiture per una serie di album per bambini. Il successo arriso a questi album e quello conseguito presso la N.B.C., ed i suoi arrangiamenti per l'orchestra di Tex Beneke, misero in evidenza le sue capacità di arrangiatore e gli consentirono di formare nel 1952 un'orchestra swing che ottenne un immediato e vastissimo successo. B

McDONOUGH DICK *(bjo.* e *chit.)* N. negli Stati Uniti nel 1905 e M. a New York il 25 maggio 1938. Cominciò a suonare il banjo con la Paul Whiteman's Leviathan Orchestra, che lasciò per militare nelle più disparate formazioni della Swing Era: Dorsey Brothers, Red Nichols, Miff Mole, Jack Teagarden, Adrian Rollini, Red Norvo, Jack Pettis, Joe Venuti, Benny Goodman, Glenn Miller ecc. B

McGARITY LOU *(tbone)* N. ad Athens (Georgia) nel 1917. Studiò ad Athens. Dai sette ai diciassette anni studiò il violino, e suonò nell'orchestra della sua scuola. Nel 1932 vinse il concorso per la State High School come solista di violino; nello stesso anno cominciò a dedicarsi anche al trombone. Studiò all'Università della Georgia per due anni, seguendo anche un corso di armonia, e suonò nel complesso dell'Università. Nel 1936 ebbe il suo primo ingaggio con l'orchestra di Kirk Devore. Poi fu con Nys Mayhew a New York (1937), Ben Bernie (1938-39), Benny Goodman (1940-42 e ancora nel 1946), Raymond Scott (1942-43), Muggsy Spanier e in varie altre formazioni. B

McGHEE HOWARD *(tr.)* N. a Tulsa (Oklahoma) il 6 marzo 1918. Figlio di un medico, apprese i primi rudimenti musicali dal fratello chitarrista. Trasferitosi a Detroit con la famiglia, cominciò a suonare il clarino in un'orchestra studentesca, dedicandosi soltanto successivamente alla tromba, avendo ascoltato un concerto di Armstrong. Dopo un breve tirocinio con un complesso proprio, fu assunto (1941) da Lionel Hampton, e successivamente da Andy Kirk e Charlie Barnet (1942-1943). Tornato brevemente con Kirk (1944), lo lasciò per essere ingaggiato in rapida successione nei complessi di Billy Eckstine, George Auld e Coleman Hawkins. Nel 1948 costituì un proprio complesso, col quale fu invitato a Parigi per una serie di concerti e successivamente prese parte a varie tournée del Jazz At The Philharmonic. Nel 1951-1952 ha partecipato ad una lunga tournée con un complessino diretto da Oscar Pettiford, che ha dato numerosi concerti per le forze armate, spingendosi fino in Corea. C

McINTYRE HAL *(sax. alto)* N. a Cromwell (Connecticut) intorno al 1918. Alunno di Glenn Miller, iniziò la sua carriera con una orchestra nel 1942 ottenendo un buon successo. Fece un viaggio oltremare durante il periodo della guerra e poi, tornato in America, conquistò un notevole successo commerciale esibendosi prevalentemente in grandi alberghi ed in teatri. Lavorò per diversi film, ed alla radio, specie nella rubrica *Teen Timers*. B

McKENZIE RED *(voc. - blue blowing)* N. a St. Louis il 14 ottobre 1901. Fu allevato a Washington. Dopo essere stato commesso di negozio e fantino a St. Louis, costituì un trio (1923) che l'anno successivo, con l'aggiunta del chitarrista Eddie Lang, incise i primi dischi col nome di Mound City Blue Blowers e fece una tournée in Inghilterra. Stabilitosi a Chicago, McKenzie entrò in relazione con i maggiori musicisti di jazz della città, tra i quali assunse il ruolo di animatore ed organizzatore. Organizzò varie sedute di incisione con i migliori musicisti del momento sotto il nome dei Mound City Blue Blowers e legò il suo nome ad una celebre serie di dischi realizzati con Eddie Condon (con Frank Teschmacher ed altri) nel 1927. Cantando egli stesso con un pettine rivestito di carta *(blue blowing)* diresse altri Mound City Blue Blowers dal 1930 al 1932. Organizzò anche gli Spirits of Rhythm. Successivamente svolse soprattutto attività come cantante anche con l'orchestra di Paul Whiteman (circa 1933) e all'Onyx Club di New York. Nel dopoguerra tornò alla ribalta a New York, accanto ai più noti musicisti Dixieland coi quali si esibì alcune volte al Town Hall, sotto la guida di Eddie Condon. Morì di cirrosi epatica. (v. n. William McKenzie). B

McKIBBON AL *(cbasso)* N. a Chicago nel 1919. Debuttò nella sua città in orchestre locali. Nel 1943 fu assunto da Lucky Millinder e successivamente da Tab Smith e Coleman Hawkins (1946-47). Acquistò larga notorietà nell'orchestra di Dizzy Gillespie, nella quale fu assunto nel 1947, e con la quale si esibì in Europa nel febbraio del 1948. Successivamente ha fatto parte di piccoli complessi newyorkesi, e nel 1951 è sta-

to assunto nel quintetto di George Shearing. (v. n. Alfred McKibbon). C

McKINLEY RAY *(batt.)* N. a Fort Worth (Texas) il 18 giugno 1910. Lasciò la scuola media per dedicarsi completamente alla musica. Entrò nella Dorsey Brothers Orchestra nel 1934, unendosi a Jimmy Dorsey quando questi si separò dal fratello Tommy, e vi rimase a lungo. Fu con Will Bradley (1940) e con Glenn Miller nella sua formazione militare. Dopo la guerra formò una grande orchestra che ricevette grandi lodi per il contributo datole dall'arrangiatore Eddie Sauter (1946-47), ma che dovette sciogliersi nel 1950. In epoca recente ha fatto parte di vari complessini alcuni dei quali da lui diretti. B

McKINNEY WILLIAM *(batt.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1900. La sua notorietà, più che a una particolare abilità strumentistica, è dovuta alle sue capacità organizzative ed alla sua opera di manager. Nel 1926 organizzò e diresse la famosa orchestra dei McKinney Cotton Pickers, di cui era batterista. Più tardi però, quando l'orchestra raggiunse una certa notorietà, Don Redman ne divenne il direttore, mentre McKinney si limitò ad esserne il manager. In tale qualità seguì l'orchestra fino al suo scioglimento avvenuto nel 1935. C

McPARTLAND JIMMY *(tr. - corn.)* N. a Chicago il 15 marzo 1907. Studiò alla Austin High School e cominciò a suonare nell'orchestra studentesca (con Teschmacher, Bud Freeman ecc.) che dovrà avere una notevole importanza nella storia del jazz. Ammiratore di Bix Beiderbecke, riuscì ad imitarne tanto bene lo stile da diventarne il sostituito ideale. Dopo aver militato nell'orchestra dei Wolverines (1925), di Gene Goldkette (1927) e di Ben Pollack (1928), attraversò un lungo periodo di oscurità. La guerra lo portò in Europa con l'esercito, e qui suonò in un' orchestra dell' USO. Nel 1946 tornò a Chicago, che aveva lasciato nel 1940, riprendendo con ottimo successo la sua attività come direttore di un complessino in compagnia della moglie, la pianista inglese Marian Page, da lui sposata in Europa. Nel 1947 e nel 1949 fu per brevi periodi in Inghilterra. B

MELROSE FRANK *(piano)* N. a Summer (Illinois) nel 1907 e M. a Hammond (Indiana) nel 1941. Si dedicò in un primo tempo al violino, poi passò al piano. Suonò, dal 1928, con vari complessi, a Chicago, Detroit e Kansas City, fermandosi sopratutto con The Cellar Boys (1928-29) e col trio di Maurie Ross (1931-32). Nel 1937 si trasferì a Hammond e tornò a Chicago all'inizio della guerra per impiegarsi in una acciaieria. Morì in circostanze misteriose, probabilmente assassinato. Incise spesso sotto lo pseudonimo di « Kansas City Frank ». B

MEZZROW MILTON « MEZZ » *(cl.)* N. a Chicago il 9 novembre 1899. Figlio di genitori russi, ebbe una gioventù movimentata, tanto che fu rinchiuso per parecchi mesi nel riformatorio di Pontiac. Qui, sotto la guida di alcuni compagni di detenzione negri, imparò a suonare il clarinetto. A Chicago, durante il periodo di proibizionismo, strinse relazione con i migliori musicisti negri dell'epoca, di cui si sforzò di imitare lo stile. Suonò in vari complessi, mischiandosi spesso a note figure della malavita (fu per qualche tempo nell'orchestra privata di Al Capone), attraversando periodi di grande miseria morale. Condannato due volte (l'ultima nel 1941 per traffico e consumo di stupefacenti), soltanto da pochi anni conduce vita regolare a New York. Dopo la guerra fondò una casa discografica: la King Jazz. Un suo libro di confessioni, « *Really The Blues* » (Ecco i blues), pubblicato nel 1946 ha avuto un notevole successo, per la vivacità della descrizione del mondo chicagoano e newyorkese nel periodo del proibizionismo e della crisi. Nel 1948 è giunto in Europa, in occasione del Festival del Jazz di Nizza, e vi è tornato alla fine del 1951, trattenendosi prevalentemente a Parigi, ma spingendosi in tournée in vari paesi europei, fra i quali l'Italia. (v. n. Milton Mesirow). B

MICHELOT PIERRE *(cbasso)* N. a Parigi nel 1928. Debuttò giovanissimo in orchestrine minori a Parigi, studiando contemporaneamente sotto la guida di un professore dell'Opera. Affermatosi, come il miglior contrabbassista francese, ha accompagnato in tournée celebri musicisti americani (Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie) incidendo un grande numero di dischi con i più noti musicisti francesi e americani presenti a Parigi. B

MIDDLETON VELMA *(voc.)* N. a St. Louis (Missouri) il 1° settembre 1917. Imparò a scuola il canto e la danza. Il suo successo cominciò nel 1935, quando debuttò all'Apollo di Harlem; fece poi diverse tournée con la rivista del Cotton Club di Clarence Robinson, giungendo fino a Buenos Aires. Nel 1942 venne ingaggiata da Louis Armstrong

che la portò con sè in Europa, nelle tournée del 1949 e del 1952. C

MILEY BUBBER *(tr.)* N. a Aitken (Stati Uniti) nel 1903 e M. nel maggio del 1932. Nel 1924 si unì a Duke Ellington nella cui orchestra rimase fino al 1929, acquistando una notevole reputazione come specialista della sordina. Successivamente diresse un suo complessino ad Harlem (v. n. James Miley). C

MILLER EDDIE *(sax. - ten.)* N. a New Orleans il 23 giugno 1911. Studiò a New Orleans. Praticamente autodidatta, cominciò la sua carriera musicale con Ben Pollack (1930-34), che lasciò per entrare nell'orchestra di Bob Crosby (1935-42), di cui fu una delle colonne. Dopo lo scioglimento di questo complesso, diresse un suo complessino fino al suo richiamo alle armi. Ritornato alla vita civile, si stabilì a Los Angeles suonando con alcuni vecchi membri dell'orchestra di Crosby e prendendo parte a numerose sedute di incisione Dixieland, e collaborando alla registrazione delle colonne sonore per molti film. B

MILLER GLENN *(tbone)* N. a Clarinda (Iowa) nel 1904, e M. il 18 dicembre 1944. Cominciò a suonare il mandolino, poi studiò la musica ed il trombone sotto la guida di insegnanti privati. Nel 1921 formò un piccolo complesso a Fort Morgan (Nebraska). Studiò poi all'Università di Bouiden (Colorado) dove formò un complesso studentesco col quale fece una tournée in California. Nel 1926 entrò nella formazione di Ben Pollack e registrò il suo primo disco. Nel 1928 formò un piccolo complesso che assunse la denominazione di Benny Goodman Boys col quale incise anche sotto il proprio nome. Fu poi con Red Nichols (1930), con i fratelli Dorsey (1933), Ray Nohle (1934). Poi formò la sua orchestra (1935) il cui successo cominciò nel 1939 al Glen Island Casinò. Nel 1942 entrò nell'esercito col grado di maggiore, ed ebbe l'incarico di dirigere un nuovo complesso che suonò per le truppe sotto il nome di American Band of A.A.F. e che, nel 1944, diede spettacoli in Inghilterra. Venne dato disperso durante un viaggio aereo da Londra a Parigi. B

MILLINDER LUCKY *(dir.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1900. Ha diretto negli ultimi vent'anni numerose orchestre molto popolari (fra cui la Blue Rhythm Band) nelle quali hanno militato molti dei migliori musicisti d'America. Nel 1932 fece una tournée in Europa, ed in epoca recente si è dedicato anche all'attività di editore di musica, di manager e di *disc jockey*. E' anche compositore. (v. n. Lucius Millinder). C

MILLS BROTHERS (John, Herbert, Harry, Donald) *(voc.)* N. a Piqua (Ohio) a un anno di distanza l'uno dall'altro. Il più giovane Donald, nacque nel 1915. Figli di un parrucchiere, cominciarono per divertimento a suonare in quartetto il kazoo, attirando l'attenzione del pubblico. Cominciarono quindi ad esibirsi sui palcoscenici minori, abbandonando presto il kazoo per diventare un quartetto esclusivamente vocale. Diventati celeberrimi a partire dal 1933, incisero numerosissimi dischi che incontrarono un eccezionale successo. Nel 1936 uno dei quattro, John, morì e dovette essere rimpiazzato dal padre John Mills sr. Nello stesso anno si aggiunse al quartetto per qualche tempo il chitarrista Bernard Addison. Fecero anche delle tournée europee. C

MINGUS CHARLIE *(cbasso)* N. a Nogales (Arizona) nel 1922. Trasferitosi con la famiglia a Los Angeles, studiò il trombone e il violoncello sotto la guida di insegnanti privati. Cominciò a suonare in orchestre studentesche a Los Angeles e, passato al contrabbasso, fece i suoi debutti professionali in un'orchestra di fossa in un teatro di Burbank. Fu poi nelle orchestre di Al Adams, di Louis Armstrong (1940), di Barney Bigard, di Alvino Rey, col J.A.T.P. e con un proprio trio. Nel 1947-48 fu poi con Lionel Hampton e successivamente con vari altri complessini, fra cui il trio di Red Norvo (1950-51). Recentemente ha fondato una casa di dischi, la Debut Records. C

MITCHELL GEORGE *(tr.)* N. a Louisville (Kentucky) l'8 marzo 1899. Imparò a suonare la tromba a dodici anni sotto la guida di un buon maestro. Trasferitosi a Chicago nel 1919, venne ingaggiato da orchestre di fama come quelle di Carroll Dickerson e Doc Cooke. Nel 1929 entrò anche nell'orchestra di Earl Hines dove rimase fino al 1931. Famose rimangono le incisioni da lui fatte con Jelly Roll Morton nel 1926. C

MOLE MIFF *(tbone)* N. a Long Island (New York) l'11 marzo 1898. Cominciò a studiare il violino a undici anni, poi si dedicò al pianoforte, ed a quattordici anni accompagnava i film muti in un cinema. A sedici anni cambiò nuovamente strumento e

si dedicò al trombone. Ottenne il primo ingaggio al College Arms Cafè di Brooklyn, poi entrò nei Memphis Five (1923), successivamente passò nelle orchestre di Sam Lanin (1924-25), di Ray Miller, ad Atlantic City, poi in quelle di Ross Gorman, e di Roger Wolfe Kahn. Dopo aver suonato alla radio per diverso tempo, entrò nell'orchestra di Paul Whiteman (1938) che lasciò due anni dopo. Negli ultimi anni ha suonato prevalentemente a New York ed a Chicago in complessini Dixieland da lui diretti. È uno dei pionieri del trombone, inteso come strumento solista. (v. n. Milfred Irving Mole). B

MONK THELONIUS *(piano - arr.)* N. a New York nel 1918. Debuttò nel 1939 in un quartetto insieme al batterista Keg Purnell. Nel 1941-42 fu uno dei più assidui del Minton's di Harlem, contribuendo così, insieme a Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Kenny Clarke ed altri, a porre le basi del nuovo stile jazzistico che prenderà il nome di bebop. Ha preso parte a varie incisioni per la Blue Note, per le quali ha spesso fornito i temi e gli arrangiamenti. Dopo il 1949 è stato pressochè inattivo. C

MOODY JAMES *(sax. ten. - alto)* N. a Savannah (Georgia) il 28 marzo 1925. Figlio di un trombettista dell'orchestra di Tiny Bradshaw, cominciò gli studi musicali nei primi anni di guerra. Chiamato alle armi, vi rimase tre anni, al termine dei quali trovò il suo primo importante impiego nell'orchestra di Dizzy Gillespie (1946-48). Dopo aver partecipato a numerose sedute di incisione, anche con complessi portanti il suo nome, si trasferì in Europa nel 1948, fermandosi sopratutto a Parigi. Dopo aver suonato in Francia, in Belgio, in Svizzera ed in Svezia ed avere inciso molti dischi, è tornato negli Stati Uniti nel 1951. C

MOONEY JOE *(fis. - organo - arr. - voc.)* N. a Jersey City (New Jersey) nel 1911. Cominciò a suonare il piano a sei anni. Nel 1927 cominciò a lavorare per la radio e continuò tale attività per molti anni. Nel 1938-37 si specializzò in arrangiamenti per complessi vocali e formò un sestetto che, nel 1937, fu incorporato nell'orchestra di Frank Dailey. Successivamente, si dedicò in modo particolare all'arrangiamento, lavorando per le orchestre di Paul Whiteman, Larry Clinton, Les Brown, ecc. e per la radio. Suonò con un proprio quartetto che fu anche usato nell'orchestra di Russ Morgan. Diventato un provetto fisarmonicista (si era dedicato a questo strumento soltanto nel 1935), costituì nel 1946 un quartetto che, scoperto pochi mesi dopo la sua formazione dal critico Mike Levin, mentre si esibiva in un locale di Paterson (New Jersey), fu lanciato in grande stile ed acclamato dalla critica come una delle più brillanti formazioni del momento. Trasferitosi a New York, il quartetto non incontrò però un'altrettanto entusiastica accoglienza da parte del pubblico ed ebbe una vita difficile. Dopo tre anni il quartetto fu sciolto e Mooney cominciò a suonare solo dedicandosi anche all'organo. B

MOORE BREW *(sax. ten.)* N. a Indianola (Mississippi) intorno al 1925. Cominciò a suonare durante le scuole in orchestrine studentesche, e professionalmente in complessi locali nel Mississippi. Fu poi a New Orleans, nell'orchestra di Will Stump, poi a Memphis e a New York (1943). Dopo un breve soggiorno a New Orleans tornò a New York (1944) senza avere molta fortuna. Fu a Newark con un proprio quartetto, tornò nel Mississippi, e infine si stabilì definitivamente a New York nel 1948. Dopo un breve ingaggio nell'orchestra di Claude Thornhill, attirò l'attenzione dei competenti nelle orchestre di Machito e di Kai Winding, all'inizio del 1951. Ha inciso vari dischi con formazioni bop. B

MOORE OSCAR *(chit.)* N. a Austin (Texas) il 25 dicembre 1918. Iniziò lo studio della chitarra all'età di sei anni perfezionandosi poi sotto la guida di maestri privati. Dopo timidi debutti in un'orchestrina di cui facevano parte i suoi fratelli (1934), si unì nel 1937 al King Cole Trio, formatosi allora a Los Angeles. Il grande successo del trio lo portò, subito dopo la guerra ,in primissimo piano fra i chitarristi di jazz, sui quali esercitò una notevole influenza. Nel 1948 abbandonò King Cole per suonare in formazioni minori (Three Blazers, ecc.). C

MOORE RUSSELL « BIG CHIEF » *(tbone)* N. a Sacaton (Arizona) il 13 agosto 1912. Pellerossa puro sangue, nacque in una riserva di indiani; si trasferì poi a Chicago per intraprendervi gli studi musicali (1924). Il suo primo ingaggio professionale risale al 1935, quando fu scritturato da Lionel Hampton, a Los Angeles. Fece poi parte di vari altri complessi, tra i quali quelli di Harlan Leonard (1939), Noble Sissle (1943), e Louis Armstrong (1943-47). Nel 1949, mentre suonava a New York nel complesso di Sidney Bechet, fu invitato al Festival del Jazz di Parigi. Tornato in Ame-

rica ha fatto parte di vari complessi newyorkesi fra cui quello di Henry Allen (1952.) C

MORGAN AL *(cbasso)* N. a New Orleans il 10 agosto 1908. Studiò musica a scuola, da solo e sotto la guida di maestri, dedicandosi dapprima al clarinetto ed alla batteria e poi al contrabbasso. Il suo primo ingaggio importante fu con Fate Marable sui *riverboats* del Mississippi ed a St. Louis (1927-1930). Recatosi a New York, venne ingaggiato da Cab Calloway (1931-36); poi formò una propria orchestra in California. Suonò con Les Hite (1938-40), con Zutty Singleton (1940-41), con Sabby Lewis a Boston (1941-1944), con Louis Jordan (1944) ed altri. C

MORTON BENNIE *(tbone)* N. a New Orleans nel 1907. Suonò nel 1927 nell'orchestra di Fletcher Henderson che abbandonò per ritornarvi nel 1930 in sostituzione di Jimmy Harrisson. Fu poi con Don Redman (1931-33), con Count Basie (1937-40), con Teddy Wilson (1940) ecc. Dal 1950 diresse un proprio trio a New York. Ha inciso numerosi dischi con le più disparate formazioni. (v. n. Henry Sterling Morton). C

MORTON JELLY ROLL *(piano)* N. a Gulfport (Luisiana) il 20 settembre 1885 e M. a Los Angeles il 10 luglio 1941. Passò la prima giovinezza a Gulfport, dove imparò a suonare la chitarra e successivamente il piano. Recatosi a New Orleans, vi conobbe il pianista Richard M. Jones, che lo prese sotto la sua protezione e che gli trovò ben presto lavoro. Fino al 1915, Morton fu uno dei pianisti più popolari di Storyville dove suonava regolarmente, salvo brevi periodi durante i quali fece numerose tournée in varie città del Sud e del Middle West spingendosi fino a Chicago. Dal 1915 al 1923 fu in California e successivamente a Chicago, a New York (1928-35), a Washington, dove visse per due anni, prima di trasferirsi nuovamente a Los Angeles (1938). Nello stesso anno un suo articolo pubblicato sulla rivista *Down Beat* attirò su di lui l'attenzione dei critici che gli fecero incidere numerosissimi dischi rimasti famosi. Ma la fortuna durò poco e Morton dovette tornare a Los Angeles dove morì in estrema miseria. Morton fu uno dei pionieri del jazz ed il suo stile pianistico deve essere considerato il punto di partenza da cui presero le mosse i più grandi pianisti della generazione successiva. (v. n. Ferdinand Joseph La Menthe). C

MOSLEY SNUB *(tbone - slide sax.)* N. a Little Rock (Arkansas) il 29 dicembre 1909. Cominciò a far pratica col trombone nell'orchestra della scuola. Suonò poi nell'orchestra di Al Trent (che nel 1925 trasmise anche per radio) rimanendovi fino al 1933, anno in cui fu assunto da Claude Hopkins. Fu poi con Fats Waller (1935-38) e con Louis Armstrong (1936-37). Infine formò una sua orchestra (1937) che dal 1943 al 1946 seguì le truppe del Pacifico e che nel 1952 fece una tournée in Inghilterra. Mosley usò, oltre al trombone, uno speciale sassofono a coulisse chiamato *slide saxophone*. (v. n. Leo Mosely). C

MOTEN BENNY *(piano)* N. a Kansas City nel 1896 e M. nel 1935. Diresse un'orchestra a Kansas City, che ottenne un notevole successo dal 1922 al 1934 e che contò tra le sue file celebri musicisti come Count Basie, Hot Lips Page, Ben Webster, Walter Page, ecc. La sua orchestra costituì il nucleo di quella di Count Basie. C

MUDDY WATERS *(voc. - chit.)* N. nel Mississippi intorno al 1912. Fu scoperto nel 1941 dal musicologo Alan Lomax in una piantagione di cotone vicino a Clarksdale nel Mississippi, ed incise così i primi dischi di blues popolari. (v. n. McKinley Morganfield). C

MULLIGAN GERRY *(sax. bar. - arr.)* N. a New York nel 1927. Passò la giovinezza a Filadelfia, dove si fece notare come arrangiatore nell'orchestra radiofonica di Johnny Warrington. Trasferitosi a New York, fece parte di numerosi complessini, suonando anche per qualche tempo con Gene Krupa. Alla fine del 1948 prese, assieme a Gil Evans, l'iniziativa per una serie di incisioni per la Capitol realizzate l'anno successivo sotto il nome di Miles Davis, in cui si rivelò uno dei migliori baritonisti e arrangiatori della scuola cool. Successivamente ha fatto parte di varie orchestre (Claude Thornhill, Kai Winding ecc.) incidendo copiosamente anche sotto suo nome. B

MUNDY JIMMY *(sax. bar. - arr.)* N. a Cincinnati (Ohio) il 28 giugno 1907. Imparò molto presto a suonare tutti gli strumenti: tromba, trombone, piano, contrabbasso, sax. Optò poi per il sax tenore. Recatosi a Chicago, suonò con Carroll Dickerson, Erskine Tate (1925), e con Earl Hines (1929-36), per il quale cominciò a scrivere anche degli arrangiamenti. Nel 1938 passò con Benny Goodman, di cui divenne uno dei principali arrangiatori. Quando Krupa lasciò Goodman, Mundy ne divenne l'arrangiatore. Nel novembre del 1939 formò a New York

Mary Lou Williams

Kay Davis

Sarah Vaughan

Lionel Hampton

Milton Buckner

Arnett Cobb

una sua orchestra, che però dovette sciogliere molto presto (gennaio 1940). Tornò ad arrangiare per Goodman (1940-41), per Paul Whiteman (1941-42) ecc. e si occupò anche di colonne sonore di film. Durante la seconda guerra mondiale venne chiamato alle armi e sbarcò in Sicilia con il Corpo di Spedizione Americano. Riprese poi il suo lavoro di arrangiatore. **C**

MURPHY TURK *(tbone)* N. a Palermo (California) il 16 dicembre 1915. Dopo aver suonato in orchestre minori (Merle Howard, Will Osborne ecc.) fu una delle colonne della Yerba Buena Jazz Band a S. Francisco fin dal 1939. Nel 1949 ne è uscito per formare un proprio complesso Dixieland che ha suonato in California con buon successo. (v. n. Melvin Murphy). **B**

MURRAY DON *(cl. - sax. bar. e basso)* N. negli Stati Uniti alla fine del secolo scorso e M. nel giugno del 1929. Suonò con Bix Belderbecke, Joe Venuti, New Orleans Rhythm Kings, Jean Godkette, Frank Trumbauer, Red Nichols e prese parte a storiche incisioni. Fu trovato morto in mezzo ad una strada vittima di un investimento automobilistico. **B**

MUSSO VIDO *(cl. - sax. ten.)* N. negli Stati Uniti verso il 1912. Suonò con l'orchestra di Benny Goodman (1936 e ancora negli anni 1941-42); poi con l'orchestra di Gene Krupa (1936) e con diverse formazioni di studio. Formò poi una sua orchestra. Dopo la seconda guerra mondiale fece parte della formazione di Stan Kenton (1945-47), poi diresse a più riprese dei propri complessi che però ebbero vita breve e difficile. **B**

MUSSULLI BOOTS *(sax. alto)* N. a Boston intorno al 1915. Fece parte della prima formazione di Stan Kenton, in California, nel 1942, e vi ritornò nel 1944 per restarvi fino alla fine del 1946. Lasciò Kenton per essere assunto da Teddy Powell. Successivamente ha svolto un'attività varia, militando anche nell'orchestra di Charlie Ventura (fino al 1950). (v. n. Harry Mussulli). **B**

NANCE RAY *(tr. - viol.)* N. a Chicago il 10 dicembre 1913. Studiò sotto la guida di maestri privati, e, dopo timidi debutti, formò un suo complesso nel 1932 che ebbe breve vita. Nel 1936 fu ingaggiato nell'orchestra di Earl Hines, e, successivamente, per qualche mese, in quella di Horace Henderson (1940). Scritturato infine da Duke Ellington, nel 1940, si guadagnò una buona reputazione sopratutto come violinista. Nel 1946 giunse in Europa con Ellington per un breve ciclo di concerti a Londra, ritornando poi nel 1950 con tutta l'orchestra ellingtoniana per una più lunga tournée che toccò anche l'Italia. (v. n. Raymond Willis Nance). **C**

NANTON JOE detto TRICKY SAM *(tbone)* N. a New York il 1° febbraio 1904. M. a S. Francisco il 21 luglio 1946. Iniziò la carriera nel 1923 nel complesso Frazier's Harmony Five, che lasciò per essere ingaggiato nell'orchestra di Elmer Snowden. Dal 1926 al 1946 fece parte dell'orchestra di Duke Ellington affermandosi come il miglior specialista della sordina wa-wa e come uno dei più personali trombonisti di jazz. **C**

NAPOLEON MARTY *(piano)* N. a New York nel 1921. Proveniente da una famiglia di musicisti di jazz (è fratello di Teddy Napoleon, e nipote di Phil Napoleon), cominciò in tenera età a suonare il piano e iniziò la carriera professionale nell'orchestra di Bob Astor, nella quale militò fino al 1943. Suonò poi nel complesso di Chico Marx insieme a George Wettling, Barney Kessel ed altri, e successivamente passò in diverse orchestre fra cui quelle di Joe Venuti, Georgie Auld, Boyd Raeburn, Charlie Barnet, Gene Krupa, Charlie Ventura e nel Big Four. Nel 1952 fu assunto nella formazione di Louis Armstrong con cui venne in Europa. **B**

NAPOLEON PHIL *(tr.)* N. a Boston nel 1900. Fuggì da casa a undici anni per unirsi alla troupe di un circo equestre che lo portò a New Orleans. Dedicatosi al jazz, costituì nel 1923 un complesso che divenne celebre: gli Original Memphis Five. A New York prese parte ad innumerevoli incisioni (Charleston Chasers, Red Nichols, Miff Mole ecc.), suonò nell'orchestra di Sam Lanin (1924-25), poi si occupò per alcuni anni presso la radio. Nel 1936 costituì un'orchestra ritmo-sinfonica che ebbe breve vita, dopo il cui scioglimento si ritirò dal professionismo attivo per dedicarsi al commercio degli strumenti musicali. Nel 1949 è ritornato in luce con un nuovo complesso Dixieland che battezzò ancora Memphis Five, ottenendo un buon successo. **B**

NAPOLEON TEDDY *(piano)* N. a New York nel 1913. Fratello maggiore di Marty Napoleon, ebbe il suo primo ingaggio importante nell'orchestra di Gene Krupa nel 1945, e con le sue formazioni (orchestre e trii) suonò più volte nei sette anni successivi. Tra un ingaggio e l'altro nei complessi di Krupa ha fatto parte di vari raggruppa-

menti, come l'orchestra di Sam Donahue (1947), il trio di Margie Hyams (1949), e l'orchestra di Gene Williams (1950), dirigendo anche propri trii. Nel 1952, col trio di Krupa, ha fatto una tournée in Giappone ed una in Svezia. B

NAVARRO FATS *(tr.)* N. a Key West (Florida) li 24 settembre 1923 e M. a New York il 8 luglio 1950. Figlio di un barbiere e cugino del trombettista Charlie Shavers, studiò il piano, la tromba ed il sax tenore privatamente. Nell'estate del 1939 suonò il sax tenore nell'orchestra di Walter Johnson a Miami; fu poi (dal 1941 al 1943) trombettista nel complesso di Snookum Russell, che lasciò per essere assunto da Andy Kirk prima, e da Billy Eckstine poi. Negli ultimi anni si stabilì a New York dove suonò nei complessini bebop della 52ª Strada (Coleman Hawkins, Tadd Dameron, ecc.), affermandosi come uno dei migliori trombettisti bebop. (v. n. Theodore Navarro). C

NELSON « BIG EYE » LOUIS *(cl.)* N. a New Orleans il 28 gennaio 1885. M. nella stessa città il 20 agosto 1949. Cominciò a suonare molto presto la fisarmonica capeggiando un piccolo complesso all'età di tredici anni. Suonò poi il violino, la chitarra, e, saltuariamente, il clarino. Nel 1908 sotto la guida dei fratelli Tio, si dedicò assiduamente allo studio di questo strumento. Suonò nell'Imperial Band (1907) ed in quasi tutte le famose orchestre di New Orleans negli anni dal 1908 al 1924. Spesso fu anche a capo di qualcuna di esse. Nel 1916-17 si allontanò da New Orleans per compiere un giro artistico con la Original Creole Jazz Band. Ritornò poi a New Orleans, dove ancora suonava nell'agosto del 1949 quando morì. Le sue prime incisioni sono del 1940 con la Kid Rena's Delta Jazz Band. (v. n. Louis de Lisle Nelson). C

NEWTON FRANK *(tr.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1908. Suonò in varii locali di Harlem e, negli anni 1928-29, nell'orchestra di Cecil Scott. Fu poi con Elmer Snowden (1931) Charlie Johnson (1933), Teddy Hill (1936-37) ed organizzò una sua orchestra (1937) che tra l'altro suonò all'Onyx Club di New York. Entrò poi nel gruppo dei chicagoani e suonò al Cafè Society (1939) ed in altri locali di New York. Fu molto richiesto per registrazioni con formazioni di studio. Dopo un certo periodo di ritiro è tornato recentemente al lavoro a Boston in piccole formazioni. C

NICHOLAS ALBERT *(cl.)* N. a New Orleans il 27 maggio 1900. Cominciò a suonare a dieci anni con i maestri della vecchia New Orleans come Lorenzo Tio e militò in varie orchestre locali tra le quali quella di King Oliver. Dopo un periodo di tre anni passato nella marina ritornò a New Orleans (1919) e formò una sua orchestra comprendente musicisti molto noti come Barney Bigard, Luis Russell, Paul Barbarin. Si trasferì quindi a Chicago per suonare nell'orchestra di King Oliver (1924), dove rimase, sia pur con intervalli, fino al 1926. Fece poi un viaggio in Cina (Shangai), in India ed in Egitto. Ritornato in America, fece parte dell'orchestra di Luis Russell (1928-33). Suonò poi con Chick Webb, Sam Wooding ed in diversi piccoli complessi. Ritornato nell'orchestra di Luis Russel (1936), divenuta quella di Armstrong, vi restò fino al 1939. Poi riprese a suonare in piccoli complessi partecipando anche ai concerti *This is jazz* di Rudi Blesh e fermandosi di preferenza a New York e a Los Angeles. C

NICHOLS RED *(tr.)* N. a Ogden (Utah) l'8 maggio 1905. Figlio di un musicista (clarinettista, direttore d'orchestra, ed insegnante di musica), a sei anni cominciò a suonare la tromba e a dodici suonava per i balli nell'orchestra del padre. Frequentò la Culver Military School, dove studiò musica. Formò poi a diciassette anni l'orchestra dei Syncopating Five, con la quale si esibì anche ad Atlantic City (1923). Passò con Johnny Johnson a New York nella Pelham Heath Band, e durante questo periodo (1926) incise con varie formazioni i dischi dei Five Pennies. Dopo una breve permanenza nell'orchestra di Paul Whiteman, diresse dei piccoli complessi, poi una grande orchestra swing (fino al 1941). Con la guerra abbandonò la musica. Nel 1944 riprese a suonare in vari locali di Hollywood ed in modo particolare all'Hangover con un piccolo complesso da lui diretto. (v. n. Ernest Loring Nichols). B

NOACK LOTHAR *(sax. ten. - cl.)* N. a Dresda li 28 novembre 1924. Studiò al Conservatorio di Stato di Berlino e fece i suoi debutti professionali nel 1942 con un piccolo complesso. Nel 1947 entrò nel Rediske Quartet con il quale fece tournée nella Germania Occidentale e suonò in club americani fino al 1949, anno in cui ritornò a Berlino per suonare dal 1950 nel celebre locale berlinese Badewanne. E' uno dei migliori modernisti tedeschi. B

NOONE JIMMIE *(cl.)* N. a New Orleans il

23 aprile 1895. M. a Los Angeles il 19 aprile 1944. Cominciò a suonare il clarino all'età di quindici anni, sotto la guida di Lorenzo Tio jr. e di Sidney Bechet. Debuttò poi con le orchestre di Kid Ory e di Armand Piron (1917-18) a New Orleans. Trasferitosi a Chicago, fu con King Oliver (1918-19), Freddie Keppard (1919-21) e Doc Cooke (1922-27), che lasciò per formare un proprio complesso per l'Apex Club di Chicago. (1926-29). Fu poi a capo di numerosi complessini attivi prevalentemente a Chicago. È generalmente considerato uno dei migliori clarinettisti della scuola di New Orleans. C

NORÉN JACK *(batt.)* N. a Chicago il 19 ottobre 1929. Figlio di svedesi, passò la prima giovinezza negli Stati Uniti, dove studiò nella scuola superiore di Englewood. Trasferitosi con la famiglia in Svezia nel 1946, cominciò a suonare professionalmente nei complessi di Sam Samson e di Thore Jederby, affermandosi come il più dotato batterista svedese nei quintetto di Arne Domnerus (1951-52). B

NORIN CARL-HENRIK *(sax. ten. - arr.)* N. a Västeras (Svezia) il 27 marzo 1920. Cominciò a suonare da ragazzo in orchestrine studentesche, e fece i suoi debutti professionali poco dopo il 1940 in orchestre minori, a Malmö. Ebbe il suo primo importante ingaggio nell'orchestra di Thore Ehrling, e successivamente diresse, assieme a Simon Brehm, un quartetto. In epoca recente ha diretto un proprio sestetto e quindi un settetto. E' reputato il miglior tenorsassofonista svedese, e come tale partecipò al Festival di Parigi nel 1949. B

NORVO RED *(vibr. - xil.)* N. a Beardstown (Illinois) il 31 marzo 1908. Si dedicò allo xilofono dopo aver appreso il pianoforte in giovane età. A diciassette anni iniziò la sua carriera, suonando in orchestrine locali ed esibendosi sui palcoscenici come solista. Nel 1928 costituì una prima orchestra a Milwaukee, che sciolse per tornare a Chicago, dove fu ingaggiato da Victor Young e poi da Ben Bernie. Dopo un lungo periodo passato nell'orchestra di Paul Whiteman (1930-34) costituì una sua orchestra, che non sciolse fino al 1944, anno in cui si associò al sestetto di Benny Goodman. Dal 1945 al 1946 fu nell'orchestra di Woody Herman che abbandonò per stabilirsi in California. Dopo aver fatto parte di vari complessi, costituì un trio nel 1950 col chitarrista Tal Farlow, che fu giudicato una delle più brillanti formazioni degli ultimi anni. Dal 1943 suona esclusivamente il vibrafono, strumento in cui eccelle. Per alcuni anni è stato marito della cantante Mildred Bailey. (v. n. Kenneth Norville). B

O' BRIEN FLOYD *(tbone)* N. a Chicago verso il 1900. Suonò per diversi anni nei cabaret di Chicago con Bud Freeman, Teschmacher, Dave Tough, ecc. dopo aver fatto parte di complessini studenteschi. Militò poi nell'orchestra di Phil Harris e suonò a lungo con Eddie Condon e compagni. Incise dei dischi anche con Fats Waller. Fece poi parte dell'orchestra di Gene Krupa e di quella di Bob Crosby. Continua anche oggi la sua attività principalmente nei gruppi Dixieland a New York. B

O' DAY ANITA *(voc.)* N. a Chicago il 18 dicembre 1919. Iniziò a cantare senza alcuna particolare istruzione quando aveva diciassette anni, mettendosi in luce con il complesso di Max Miller, al Three Deuces di Chicago, nel 1939, dopo essere stata cameriera nello stesso locale. Entrò poi nell'orchestra di Gene Krupa (1941-43). Dopo aver fatto parte del complesso di Stan Kenton (1944) per un breve periodo, si dedicò ad una attività più libera. Nel 1948 diresse anche un complesso bebop. B

OLIVER JOE « KING » *(corn. - tr.)* N. a New Orleans nel 1885. M. a Savannah (Georgia) il 10 aprile 1938. Cominciò a suonare giovanissimo nella sua città natale spodestando nei favori del pubblico il trombettista Freddie Keppard e guadagnandosi così il nomignolo di « King » (Re). Emigrò a Chicago nel 1917 in seguito alla chiusura di Storyville, e nel 1920 assunse la direzione dell'orchestra di Lawrence Duhe che divenne poi la propria con l'aggiunta di altri elementi. Nella sua orchestra militarono i migliori musicisti dell'epoca, fra i quali Louis Armstrong di cui Oliver fu maestro e protettore. Partito per New York nel 1927, fu perseguitato dalla sfortuna ed in breve fu costretto a sciogliere l'orchestra. Ridotto in miseria per aver dovuto smettere di suonare in seguito alla perdita di tutti i denti, morì dimenticato. C

OLIVER SY *(arr. - tr.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1910. Ricevette il nomignolo di « Sy » (abbreviazione di *Psychology*) durante gli anni di scuola. Entrato nell'orchestra di Jimmie Lunceford poco prima che questa fosse scritturata con eccezionale successo al Cotton Club di New York nel 1934, vi rimase fino al 1939, contribuendo in misura

preponderante come trombettista e soprattutto come arrangiatore a farne una delle migliori formazioni della Swing Era. Lasciato Lunceford, si dedicò prevalentemente all'arrangiamento, scrivendo anche molte partiture per l'orchestra di Tommy Dorsey. Poi si occupò essenzialmente di incisioni e di trasmissioni radiofoniche. Nel 1947 una sua orchestra jazz, di cui facevano parte tra gli altri Bill Coleman, Dickie Wells e Billy Kyle, ebbe un limitato successo e breve vita. Negli ultimi anni si è dedicato soprattutto all'insegnamento a New York, e dal 1949 è direttore musicale della Decca, per cui ha diretto numerose formazioni di studio. C

ORY KID *(tbone)* N. a La Place (Luisiana) il 25 dicembre 1889. Di famiglia creola, iniziò giovanissimo la carriera del musicista, costituendo all'età di undici anni un quintetto. Suonò in vari complessi di New Orleans coi più importanti musicisti della città (Oliver, Armstrong, ecc.) fino al 1919, anno in cui si trasferì a Los Angeles per costituirvi un'orchestra. Sciolto il complesso nel 1924, si trasferì a Chicago, dove fu ingagaggiato nell'orchestra di King Oliver, nella quale rimase fino al 1927. Durante la sua permanenza a Chicago prese parte a numerosissime sedute di incisione, tra le quali sono celebri quelle con gli Hot Five e gli Hot Seven di Armstrong, e fece parte delle orchestre di Dave Peyton (1928), Clarence Black (1928 - 1929), Chicago Vagabonds (1929). Ritornato in California, visse per molti anni in semi oscurità, facendo i più disparati mestieri. Riprese a suonare nel 1938; nel 1942 fu con Barney Bigard, poi formò un proprio complesso che nel 1944 il regista cinematografico Orson Welles portò alla ribalta in una serie di trasmissioni radiofoniche. La sua orchestra, prevalentemente costituita da vecchi musicisti di New Orleans, ha suonato negli ultimi anni quasi sempre a Los Angeles. (v. n. Edward Ory). C

OSBORNE MARY *(chit.)* N. a Minot (North Dakota) nel 1912. Iniziò la carriera nel 1938 sotto l'influenza del chitarrista Charlie Christian. Fece parte delle orchestre di Dick Stabile, Terry Shand, Bob Chester, Joe Venuti e di numerose piccole formazioni. Negli ultimi anni ha diretto un trio. B

OSTERWALD HAZY *(vibr. - tr.)* N. a Berna il 18 febbraio 1922. Cominciò a suonare il piano in una orchestrina studentesca, a Berna, poi si dedicò alla tromba. Debuttò professionalmente nel 1941 nell'orchestra di Fred Böhler, col quale tornò nel 1943 dopo brevi permanenze nei complessi di Philippe Brun, Edmond Cohanier e Jo Grandjean. Dedicatosi anche al vibrafono, passò per un breve periodo nell'orchestra degli Original Teddies, che lasciò per costituire la sua prima orchestra nel 1944. Reputato il più brillante esponente del jazz svizzero, ha compiuto numerose tournée all'estero, fermandosi anche in Italia, a Milano, nel 1949. (v. n. Hazy Osterwalder). B

PAGE HOT LIPS *(tr.)* N. a Dallas (Texas) il 27 gennaio 1908. Cominciò a suonare in un'orchestra di quarto ordine giovanissimo, dedicandosi in primo tempo al sax contralto. Nel 1928 si trasferì per qualche tempo a Chicago, fece qualche tournée con un complesso diretto da suo fratello Walter e infine si stabilì a Kansas City dove fu per qualche anno (1930-34) nell'orchestra di Benny Moten, che lasciò per unirsi a Count Basie (1935). Dopo aver fatto parte dell'orchestra di Andy Kirk, costituì un proprio complesso a cui molti altri seguirono. Nel 1949 venne a Parigi in occasione del Festival del Jazz e negli anni successivi tornò in Europa per suonare a lungo in Belgio e ancora a Parigi. (v. n. Oran Page). C

PAGE WALTER *(cbasso)* N. nell'Oklahoma verso il 1900. Iniziò la sua attività a Kansas City dove suonò in vari complessi il sax basso e il basso tuba. Durante la sua permanenza nell'orchestra di Benny Moten si dedicò al contrabbasso. Unitosi a Count Basie, costituì un piccolo complesso denominato Walter Page's Blue Devils, col quale fece anche diverse tournée che però non diedero risultati molto positivi. Ritornò con Benny Moten e vi rimase fino al 1935, anno in cui entrò nella nuova orchestra di Count Basie con cui rimase per molti anni. Nel 1951 fu con Jimmy Rushing. È fratello di Hot Lips Page. C

PALMIERI REMO *(chit.)* N. a New York il 29 marzo 1923. Studiò la chitarra ed il il contrabbasso senza l'aiuto di maestri, cominciando la sua carriera professionale con un proprio quartetto che sciolse per entrare nel complesso di Sam Jaffe (1943). Fu poi con Coleman Hawkins, Red Norvo ed altri piccoli complessi di New York. B

PARENTI TONY *(cl. - sax. alto)* N. a New Orleans il 6 agosto 1900. Figlio di siciliani, studiò nella città natia. Poi, con insegnanti privati, apprese il violino a tredici anni, ed il clarino a quattordici. Iniziò la carriera musicale in complessi locali nel 1914 e nel

1917 costituì una sua orchestra a New Orleans che si sciolse dieci anni dopo. Nel 1927 andò a New York dove lavorò con Paul Ash (1928), Arnolf Johnson (1929), B. A. Rolfe (1930-32) e per una rivista di Kate Smith (1932-34). Dopo aver lavorato alla radio per circa quattro anni, fece parte dell'orchestra di Ted Lewis (1938-44). Dopo la seconda guerra mondiale suonò in vari complessi tra i quali quelli di Art Hodes che agivano al Greenwich Village di New York e soprattutto con Eddie Condon. Nel 1951 entrò nel complesso di Rollo Laylan. B

PARKER CHARLIE « BIRD » *(sax. alto)* N. a Kansas City il 29 agosto 1920. Cominciò a suonare il sassofono baritono in un'orchestrina studentesca alla età di quattordici anni. Debuttò professionalmente nel 1936 nell'orchestra di Lawrence Keyes. Fu poi con Harlan Leonard (1938-39) e, dopo un breve periodo di ritiro a New York, con Jay McShann (1940-41), Earl Hines (1943), Billy Eckstine (1944). Fu poi per brevissimi periodi, con altre orchestre (Andy Kirk, Cootie Williams e Ben Webster), finchè si fece notare a New York e a Los Angeles in un piccolo complesso a fianco di Dizzy Gillespie, col quale aveva suonato numerose volte, in jam session, al Minton's Playhouse di Harlem. Nel 1946, quando già la sua fama era salita alle stelle, diede segni di squilibrio mentale e fu ricoverato per parecchi mesi in una clinica Californiana. Guarito, tornò alla professione, suonando prevalentemente a New York, con complessi da lui diretti, e partecipando a varie tournée con la troupe Jazz At The Philharmonic. Nel maggio del 1949 partecipò al Festival del Jazz di Parigi e nel 1950 si unì ad un complesso di archi che ebbe un grande successo. Alla fine del 1950 fece una breve tournée in Svezia. Parker fu uno dei creatori dello stile bebop, di cui è considerato il più geniale esponente, ed ha esercitato un'influenza eccezionale sugli sviluppi del jazz contemporaneo. C

PARKER LEO *(sax. bar.)* N. a Washington nel 1925. Si dedicò dapprima allo studio del contralto, che abbandonò per il sax baritono. Cominciò a farsi notare nel 1944 nell'orchestra di Billy Eckstine, e successivamente in quelle di Benny Carter e Illinois Jacquet con cui è rimasto fino al 1950. Successivamente ha svolto attività saltuaria. C

PARNELL JACK *(batt.)* N. a Londra il 6 agosto 1923. Cominciò lo studio del piano da ragazzo, dedicandosi poi alla batteria. A diciassette anni fece i suoi debutti professionali nell'orchestra di Sammy Ash. Durante la guerra prestò servizio nella RAF e suonò nell'orchestra militare di Buddy Featherstoneaugh, che poi divenne il Rhythm Club Sextet della B.B.C. Con tale complesso acquistò una vasta popolarità, che aumentò quando entrò a far parte del complesso Dixieland di Vic Lewis. Infine fu assunto nell'orchestra di Ted Heath, in seno alla quale costituì un quartetto portante il suo nome che incise per la Decca. Dopo aver lasciato Heath nel 1951, ha costituito una grande formazione di carattere moderno. B

PASTOR TONY *(sax. ten.)* N. a Middleton (Connecticut) nel 1907. Suonò con Irving Aaronson, Vincenz Lopez, Joe Venuti. Si unì all'orchestra di Artie Shaw nel 1936 e vi restò a lungo. Formò una sua orchestra di genere molto commerciale nel 1940, suonando per lo più nei grandi alberghi. (v. n. Antonio Pestritto). B

PAUL LES *(chit. el.)* N. a Waukesha (Wisconsin) nel 1916. Autodidatta, si dedicò alla chitarra dalla più tenera età, impiegandosi nelle orchestre radiofoniche fin dal 1931, a St. Louis e a Chicago. Fu poi scritturato dall'orchestra di Fred Waring (1938-41), che lasciò per tornare a lavorare alla radio, a Chicago, fino al 1942, e poi in California. Nel 1945 ha costituito un suo trio, con notevole successo, affermandosi poi come uno dei più brillanti chitarristi del momento con la troupe del Jazz At The Philharmonic. Negli anni 1951-52 una sua lunga serie di dischi incisi insieme alla moglie, la cantante Mary Ford, con un particolare procedimento a sovrapposizione di registrazioni successive, ebbe un grande successo commerciale. Nel 1952 venne in Inghilterra per un breve ciclo di concerti. B

PAVAGEAU ALCIDE detto SLOW DRAG *(cbasso)* N. a New Orleans il 7 marzo 1888. Autodidatta, imparò a suonare in tenera età. Il primo strumento che praticò fu la chitarra con la quale suonò in varie orchestre tra cui l'Undertaker Band. Nel 1933 dimostrò le sue capacità come bassista e divenne molto noto. Suonò anche dopo la seconda guerra mondiale con Bunk Johnson e poi con George Lewis, a New Orleans. C

PECORA SANTO *(tbone)* N. a New Orleans alla fine del secolo scorso. Dopo aver suonato in complessi locali a New Orleans, suonò con i New Orleans Rhythm Kings (1924), con Johnny Dunn, con Wingy Mannone, e a

lungo con Sharkey Bonano, prima e dopo la guerra. Diresse ancbe propri complessi. Dopo aver vissuto a lungo a Chicago e a Hollywood, ritornò a New Orleans dove è tuttora attivo. B

PEIFFER BERNARD *(piano)* N. a Epinal (Francia) il 22 ottobre 1922. Dopo aver compiuto studi musicali regolari al Conservatorio di Marsiglia e successivamente all'Ecole Normale de Musique di Parigi, cominciò la sua carriera professionale nel 1943, debuttando in un concorso per pianisti a Parigi. Scritturato da André Ekyan e successivamente da Django Reinhardt e da Hubert Rostaing, attirò l'attenzione degli ambienti jazzistici francesi, affermandosi decisamente alla sua ripresa dell'attività musicale dopo una breve parentesi militare. Nel 1947 fu ancora con Ekyan e successivamente partecipò ad una tournée in Svizzera con Rex Stewart. È da molti reputato il miglior pianista francese. B

PEPPER ART *(sax. alto)* N. a Gardena (California) nel 1925. Studiò il clarinetto ed il sax contralto sotto la guida di insegnanti privati e debuttò nel 1943 nell'orchestra di Gus Arnheim. Fu poi a Los Angeles in vari complessi, fra cui quello di Benny Carter, facendosi assumere alla fine del 1943 nella prima orchestra di Stan Kenton. Dopo la parentesi militare (1944-46) tornò in California, riunendosi ancora a Stan Kenton nel 1947, e con lui raggiunse una grande notorietà. Lasciato Kenton, formò un trio nel 1952. (v. n. Arthur Edward Pepper). B

PEREZ MANUEL *(corn.)* N. a New Orleans nel 1873. Suonò a New Orleans con John Robichaux nel 1895. Formò nel 1898 la Imperial Band, con Alphonse Picou; più tardi organizzò la Onward Band. Nel 1917 si trasferì a Chicago, dove suonò al Pekin Cabaret, con Picou al clarino, A. Des Verney, trombone, Frank Haymir, piano, Ed Garland, basso. Ritiratosi dalla professione, aprì una drogheria a New Orleans. Dopo di allora, sebbene rintracciato nel 1945 da Eugene Williams, rifiutò interviste e non diede più notizie di sè. C

PETERSON OSCAR *(piano)* N. a Montreal il 15 agosto 1928. Figlio di un facchino delle ferrovie canadesi, cominciò a suonare ancora bambino in una orchestrina dilettantistica costituita dai membri della sua famiglia. A quattordici anni partecipò ad un concorso per musicisti amatori, e la vittoria gli valse una scrittura alla stazione radiofonica di Montreal. Perfezionati i suoi studi sotto la guida di Paul de Marky (col quale si dedicò ancbe alla musica classica), entrò nell'orchestra di Johnny Holmes. Alcuni dischi e molte trasmissioni radiofoniche gli assicurarono una solida reputazione come il miglior musicista di jazz canadese fin dal 1947. Ascoltato da Norman Granz, questi, dopo avere superato notevoli resistenze, riuscì a scritturarlo, facendolo debuttare col Jazz At The Philharmonic, nel settembre del 1949, al Carnegie Hall, con successo trionfale. Da allora Peterson è rimasto negli Stati Uniti, ed ha partecipato alle tournée del J.A.T.P. suonando, tra una tournée e l'altra, a New York. Nell'aprile del 1952 partecipò alla tournée europea del J.A.T.P. C

PETTIFORD OSCAR *(cbasso - violoncello)* N. a Okmulgee (Oklahoma) il 30 settembre 1922. Nato in una famiglia di musicisti, cominciò gli studi musicali a dieci anni, e per molto tempo (fino al 1941) fece parte di un'orchestra diretta dal padre e composta da undici fratelli e sorelle, suonando prevalentemente a Minneapolis, dove fu ascoltato da alcuni membri della orchestra di Cbarlie Barnet, in cui entrò nel 1943. Nel 1944 costituì il primo complessino bebop a New York con Dizzy Gillespie. Fu poi con Roy Eldridge, Boyd Raeburn (1945), Duke Ellington (1945-48) e Woody Herman (1949) oltre che con vari complessini di cui alcuni da lui diretti. Da qualche anno si dedica prevalentemente al jazz moderno ed è considerato generalmente come il migliore contrabbassista della presente generazione. Dal 1950 si è dedicato spesso al violoncello, ottenendo risultati interessanti. Nel 1951 ha fatto una lunga tournée con un suo complesso, esibendosi nei campi d'addestramento militari, spingendosi fino in Corea. C

PHILLIPS FLIP *(sax. ten.)* N. a New York nel 1915. Figlio di genitori italiani, cominciò a suonare il clarino e il sassofono contralto in orchestrine di quarto ordine subito dopo le scuole. Nel 1934 costituì un proprio trio, che sciolse nel 1939 per entrare a far parte dei complessi di Frankie Newton (1940-41) e di Larry Bennett (1941-43). L'anno successivo entrò nell'orchestra di Woody Herman con la quale conquistò una grande reputazione. Scioltasi nel 1947 l'orchestra di Herman, si dedicò ad una attività più libera, partecipando a quasi tutte le tournée del Jazz At The Philharmonic e dirigendo vari complessi a New York. Nel 1952 è venuto due volte in Europa, col J.A.T.P. e successivamente col trio di Gene Krupa. (v. n. Josepb Edward Filippelli). B

PICOU ALPHONSE *(cl.)* N. a New Orleans il 19 ottobre 1878. Uno dei pionieri del jazz, Picou ebbe una buona preparazione musicale; studiò la chitarra e successivamente il clarinetto, debuttando nell' Accordiana Band nel 1894. Nei primi anni del secolo fece parte di vari e rinomati complessi di New Orleans tra cui la Superior Band. Nel 1917 emigrò a Chicago per suonare con Manuel Perez e Dave Peyton. Intorno al 1930 si ritirò dalla professione, che riprese in epoca recente, per suonare in vari complessini a New Orleans. Incise i primi dischi nel 1940 per la marca Delta, con Kid Rena. C

PINKETT WARD *(tr.)* N. a Newport News (Virginia) il 29 aprile 1908 e M. il 15 marzo 1937. Suonò nell'orchestra di Charlie Johnson, nella Willie Gant's Orchestra, con James Hogan (1928), Joe Steele (1928), Henry Shapiro (1929), King Oliver (1931), ecc. Sono particolarmente note le sue incisioni con i Jelly Roli Morton's Red Hot Peppers. (v.n. William Ward Pinkett). C

POLLACK BEN *(batt.)* N. a Chicago il 22 giugno 1905. Studiò la batteria con Uncle Sam Baum, un noto insegnante di Chicago, ma sopratutto ascoltando i New Orleans Rhythm Kings al Friar's Inn, coi quali suonò per qualche tempo. A Los Angeles fu con la Harry Baisden Band; assunse poi la direzione dell'orchestra del Venice Ballroom (1924-25), che divenne stabile sotto il suo nome e che continuò fino al 1935. Nel 1935 molti musicisti dell'orchestra passarono alle dipendenze di Bob Crosby, ed egli ne formò un'altra con musicisti come Harry James, Muggsy Spanier, e Dave Matthews. Nel 1943 abbandonò la professione per fare l'impresario; ritornò alla ribalta nel 1950 in occasione del secondo Dixieland Jubilee di Los Angeles. L'esibizione gli valse un ingaggio alla Beverly Cavern di Hollywood ed egli riformò un complessino Dixieland che ebbe un buon successo. B

POLO DANNY *(cl.)* N. a Clinton (Indiana) nel 1901 e M. al Masonic Hospital dell'Illinois l'11 luglio 1949. Fece parte di numerose orchestre bianche (Ben Bernie, Joe Venuti, Jean Goldkette ecc.) e si trasferì poi (nel 1928) in Europa, dove rimase dodici anni suonando in varie orchestre francesi. (Arthur Briggs, Ray Ventura ecc.) e inglesi (Bert Ambrose). Tornato negli Stati Uniti nel 1940, fece parte di vari complessi (Joe Sullivan, Jack Teagarden ecc.). Suonando in modo pressochè continuativo, dal 1942 al 1949, nell'orchestra di Claude Thornhill. B

POTTER TOMMY *(cbasso)* N. a Filadelfia nel 1918. Studiò piano e chitarra nel New Jersey, dove passò la sua infanzia. Solo nel 1940 si mise a suonare il contrabbasso. Suonò con Trummy Young, Billy Eckstine, Charlie Parker (1947-1950) ed in vari altri complessi bop. Nel 1952 fu assunto da Earl Hines. C

POWELL BUD *(piano)* N. a New York nel 1924. Nato in una famiglia di musicisti, cominciò a suonare professionalmente a quindici anni, in complessi secondari a Coney Island e a New York. Fu con Valaida Snow e con Cootie Williams (1943-45) partecipando attivamente alle jam session del Minton's. Dal 1945 ha fatto parte di numerosi complessi delia 52ª Strada (Gillespie, Don Byas, ecc.) affermandosi come uno dei più brillanti pianisti bebop. Nel 1948 e nel 1951 dovette abbandonare per lunghi periodi la professione in seguito a gravi collassi nervosi. (v. n. Earl Poweli). C

POWELL JESSIE *(sax. ten.)* N. a Forth Worth (Texas) il 27 febbraio 1924. Cominciò lo studio della tromba a sette anni; trovando però questo strumento troppo difficile, si dedicò al sax alto e poi al sax tenore nel 1940, anno in cui entrò nell'orchestra dell'Hampton Institute. Nel 1943 si stabilì a New York e fece una tournée con Hot Lips Page. Nel 1944 fu in Canadà con Louis Armstrong. Ritornato a New York, formò un'orchestra di cinque musicisti per suonare al Minton's Playhouse. Fece poi parte delle orchestre di Luis Russeli (1945), Count Basie (1946), Howard McGhee (1947) e altri. Con McGhee venne in Francia nel 1948. Nel 1950 fu con Dizzy Gillespie. C

POWELL MEL *(piano)* N. a New York il 12 febbraio 1923. Studiò lungamente il piano fin dalla più giovane età, sotto la guida di maestri privati. A dodici anni organizzò una propria orchestrina, che suonò per sei mesi in un albergo di Nyack (N. Y.). Finiti gli studi passò in numerosi complessi newyorkesi (McPartland, Brunis, Hackett al Nick's) legandosi nel frattempo con una solida amicizia a Willie «The Lion» Smith, che ne completò l'istruzione pianistica. Nel 1940 fu assunto nel complesso di Muggsy Spanier, dal quale passò all'orchestra di Benny Goodman (1940-42) e successivamente a quella di Raymond Scott (1942-43). Arruolatosi nell'esercito, fu in Europa, dove incise anche alcuni dischi a Parigi. Tornato negli Stati Uniti, fu assunto ancora da Benny Goodman, che dovette abbandonare a

causa delle malferme condizioni di salute. Trasferitosi ad Hollywood ha lavorato negli ultimi anni per le colonne sonore della M.G.M. B

POWELL SPECS *(batt.)* N. a New York il 5 giugno 1922. Frequentò le scuole medie a New York. Studiò il piano, cominciando a quindici anni con maestri privati, e poi si dedicò alla batteria. Suonò con Edgar Hayes (1939), Eddie South (1939-40), John Kirby (1940-41), Benny Carter (1941-42), Red Norvo (1942), Raymond Scott (1943), e successivamente alla radio. (v. n. Gordon Powell). C

PRADO PEREZ *(piano - arr.)* N. a Matanzas (Cuba) nel 1922. Figlio di una maestra e di un giornalista, studiò il piano fin da bambino e debuttò come pianista in orchestre minori cubane nei primi anni di guerra. Nel 1947 fece una lunga tournée nell'America Centrale e Meridionale, fermandosi infine nel Messico, dove la sua orchestra si affermò come la migliore del genere afrocubano. Passato negli Stati Uniti, attirò subito l'attenzione con una serie di dischi, incisi nel 1950 per la Victor, che nel giro di pochi mesi lo resero celebre in tutto il mondo come « el rey del mambo ». (v. n. Perez Damase Prado). C

PREVIN ANDRE' *(piano)* N. a Berlino il 6 aprile 1929. Iniziò gli studi del piano sotto la guida del padre, noto concertista. Nel 1937 si trasferì a Parigi, e l'anno successivo a Hollywood, dove suo zio era direttore musicale negli studi della Universal. Nel 1942 un giro di concerti negli Stati Uniti rivelò le sue doti di pianista classico. Soltanto da pochi anni si è dedicato al jazz, sotto l'influenza di Art Tatum, rivelandosi a diciassette anni come pianista di grandi possibilità. Ha inciso numerosi dischi, pur continuando a comporre e ad arrangiare partiture per i film della Metro Goldwyn Mayer, presso la quale ha assunto un impiego stabile. B

PRIMA LOUIS *(tr.)* N. a New Orleans il 7 dicembre 1912. Iniziò gli studi del violino a sette anni. Dopo qualche anno, dedicatosi alla tromba, iniziò la sua carriera professionale al Saenger Theatre di New Orleans. Costituì subito dopo (1927) una sua prima orchestra con noti musicisti di New Orleans (Miller, Bauduc, Brunis ecc.). Le sue successive formazioni raggiunsero una notevole popolarità negli anni 1936-37. B

PROCOPE RUSSELL *(sax. alto)* N. a New York l'11 agosto 1908. Cominciò a suonare fin da ragazzo il violino, che abbandonò presto per il sax contralto ed il clarino. Partecipò nel 1928 alle incisioni dei Red Hot Peppers di Jelly Roll Morton; fu assunto poi (1931) nella orchestra di Fletcher Henderson, dove sostituì Benny Carter. Dopo quattro anni di permanenza in quell'orchestra, fu ingaggiato da Teddy Hill con cui venne in Europa (1937). Negli ultimi anni ha fatto parte del complesso di John Kirby (1938-39) ed infine (1946) dell'orchestra di Ellington con la quale venne in Europa nel 1950. C

PRONK ROB *(piano - tr.)* N. a Malan (Indonesia) il 2 febbraio 1928. Fece i suoi debutti a Bundung (Indonesia). Nel 1947 si recò in Olanda per studiare economia. Diresse un proprio complesso e fece una tournée in Spagna con Ernst van 't Hoff. Studiò poi al Conservatorio e si unì all'orchestra di Wally Bishop, un'orchestra negra americana che si produceva in Olanda. E' considerato uno dei migliori musicisti moderni d'Olanda ed è anche un dotato arragiatore. C

QUEBEC IKE *(sax. ten.)* N. a Newark (New Jersey) intorno al 1915. Cominciò a suonare il pianoforte, poi si dedicò al tenore sotto la influenza di Coleman Hawkins. Dapprima suonò a Newark col complesso di Pancho Diggs, poi si trasferì a New York, dove entrò nell'orchestra di Cab Calloway nella quale rimase fino al 1947 e con cui tornò anche nel 1951. Suonò in vari complessi di cui alcuni da lui diretti. C

RAEBURN BOYD *(sax. - arr.)* N. a Chicago nel 1914. Formò la sua prima orchestra nel 1931 a Chicago durante l'Università. La sua orchestra, già mediocre, acquistò una notevole rinomanza dopo la fine del 1944, quando Raeburn assunse l'arrangiatore George Handy, che rimase con lui fino al 1946, scrivendo arrangiamenti molto ambiziosi che furono apprezzatissimi dalla critica. Dopo la partenza di Handy, altri arrangiatori di valore, come Eddie Finckel e Johnny Richards, collaborarono al successo dell'orchestra, che l'anno successivo dovette però ripiegare su di una linea di condotta più commerciale. Ricostituì un'orchestra moderna nel 1949, che ebbe successo limitato. B

RAGLIN JUNIOR *(cbasso)* N. a Omaha (Nebraska) il 16 marzo 1917. Cominciò gli studi musicali sotto la guida paterna, dedi-

candosi in un primo tempo alla chitarra. Suonò in varie orchestre locali fino al 1941, anno in cui entrò nel complesso di Duke Ellington, dove rimase fino al 1945 (v. n. Alvin Raglin). C

RAINEY MA *(voc.)* N. a Columbus (Georgia) il 26 aprile 1886 e M. nella stessa città il 22 dicembre 1939. Cominciò a cantare molto giovane alla Springer Opera House di Columbus. Con suo marito, Will Rainey, girò poi l'America con una Minstrel Show, intitolata *Rabbit Foot Minstrels*. Molto popolare sui palcoscenici minori delle città degli Stati Uniti, nel 1923 cominciò a registrare un gran numero di dischi, destinati al pubblico di colore. Nel 1933, in seguito alla morte di sua madre, si ritirò nella città natale abbandonando il canto. La Rainey fu una delle più dotate cantanti di blues che il jazz abbia avuto. (v. n. Gertrude Pridgett Rainey). C

RANDALL FREDDY *(tr.)* N. a Clapton (Londra) il 6 maggio 1921. Cominciò a dedicarsi alla tromba nel 1937, anno nel quale si unì al complesso semidilettantistico dei Darktown Strutters. L'anno successivo fu nel complesso di Will de Barrs, che lasciò per formare un proprio gruppo, i St. Louis Four. Chiamato alle armi, vi rimase dal 1940 al 1943, anno in cui, congedato, costituì il suo primo complessino Dixieland, i cui componenti però, Randall compreso, furono presto assorbiti nel complesso dei Fred Mirfield's Garbage Men. Successivamente costituì una nuova formazione che divenne in breve molto popolare. B

RAPPOLO LEON *(cl.)* N. a Lutcher (Luisiana) il 16 marzo 1902 e M. nel manicomio di Jackson (Luisiana) il 15 ottobre 1943. Figlio di siciliani, imparò a suonare il violino e successivamente il clarinetto, strumento suonato anche da suo padre. Debuttò professionalmente nel complesso dei fratelli Brunies a New Orleans, ma si distinse soltanto qualche anno più tardi, dal 1921, a Chicago, con l'orchestra dei New Orleans Rhythm Kings con cui suonò a lungo. Uno dei massimi esponenti del jazz di Chicago ai tempi del proibizionismo, Rappolo diede presto segni di squilibrio mentale causato dall'abuso di stupefacenti, al punto di dover essere internato in manicomio. Dopo una breve parentesi di lucidità, in cui riprese a suonare, fu di nuovo internato nel manicomio di Jackson, dove morì. (v. n. Joseph Leon Rappolo). B

REDISKE JOHANNES *(chit.)* N. a Berlino l'11 agosto 1926. Studiò alla Scuola Fisher di Berlino (1938-43) poi fondò (1946) un complesso denominato Berlin Swingsters che costituì la base per il Rediske Quintett. Nel 1947 fece diverse tournée nella Germania Occidentale. Nel 1949 ritornò a Berlino dove suonò, dal 1950, nel noto locale Badewanne. B

REDMAN DON *(sax. alto - arr.)* N. a Piedmont (West Virginia) il 29 luglio 1900. Fece parte dell'orchestra di Fletcher Henderson (1923-26) e dei McKinney's Cotton Pickers (1927-31) come solista ed arrangiatore. Organizzò poi una sua orchestra prendendo in gran parte musicisti dell'orchestra di Horace Henderson. La sua orchestra, che durò dal 1932 al 1941, sia pur con diversi cambiamenti, ebbe una notevole importanza nella storia del jazz. Redman si dedicò poi quasi esclusivamente agli arrangiamenti pur non disdegnando di riunire per alcuni periodi dei complessi coi quali ha fatto alcune tournée. Nel 1946 compì una tournée in Europa con Don Byas ed altri musicisti minori. (v. n. Donald Redman). C

REINHARDT DJANGO *(chit.)* N. a Liberchies (Belgio) il 23 gennaio 1910, in un carrozzone di zingari, zingaro egli stesso. Cominciò a suonare il violino e la chitarra da bambino e ad esibirsi in pubblico in tenera età. Un incendio del carrozzone in cui abitava, gli causò gravissime ustioni facendogli perdere completamente l'uso di due dita della mano sinistra, ciò che peraltro non gli impedì di continuare a suonare. Notato da alcuni musicisti francesi mentre si esibiva alla periferia di Parigi, trovò il suo primo impiego nell'orchestra di André Ekyan. Nel 1934, assieme al violinista Grappelly, costituì il Quintetto dell'Hot Club de France, che si affermò subito come il primo ed il miglior complesso jazz del continente. Sciolto a causa della guerra, il quintetto si ricostituì nel dopoguerra, e cambiò più volte formazione. Nel novembre del 1946, Reinhardt fu chiamato in America per un breve ciclo di esibizioni assieme all'orchestra di Ellington. Negli ultimi anni ha diretto vari complessi a Parigi. Nel 1949 e nel 1950 fu anche in Italia, a Milano e a Roma. Benchè del tutto analfabeta e assolutamente sprovvisto di cultura musicale, Reinhardt si affermò come uno dei più geniali chitarristi di jazz, ed ancora oggi è considerato da molti come il più dotato musicista che abbia dato il jazz europeo (v. n. Jean Baptiste Reinhardt). B

RENA KID *(tr.)* N. a New Orleans intorno al 1890 e M. nella stessa città il 25 aprile 1949. Uno dei pionieri del jazz di New Orleans, fece parte di varie orchestre locali nei primi anni del 1900. Nel 1940 fu chiamato ad incidere otto facce per la casa Delta con altri celebri pionieri del jazz. Negli ultimi cinque anni di vita fu gravemente ammalato. (v. n. Henry Rena). C

RICH BUDDY *(batt. - voc.)* N. a New York nel 1920. Figlio di una cantante e di un attore, debuttò nel vaudeville come batterista, ancora ragazzo, ed ebbe il suo primo importante ingaggio nell'orchestra di Bunny Berigan (1938). Fu poi con Artie Shaw (1939) che lasciò per essere assunto da Tommy Dorsey nella cui orchestra si affermò come uno dei più brillanti batteristi bianchi, dal 1939 al 1945. Successivamente ha costituito una sua orchestra (con l'aiuto di Frank Sinatra) di cui diresse varie edizioni. Dal 1947 al 1952 ha partecipato a varie tournée col Jazz At The Philharmonic. Nel 1951, dopo aver accompagnato in tournée in America Josephine Baker, ha fatto parte del Big Four. (v. n. Bernard Rich). B

RICHARDS JOHNNY *(arr.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1905. Dopo aver compiuto approfonditi studi musicali, frequentando anche la Julliard School di New York, si affermò nei primi anni di guerra in California, dove ha svolto prevalentemente la sua attività di arrangiatore, di compositore e di direttore d'orchestra. Ha scritto complesse partiture per le orchestre di Boyd Raeburn (1946-47) e di Stan Kenton (1950) e per molte altre, dedicandosi in modo particolare all'attività discografica. Ha dato il suo nome ad un'importante serie di incisioni realizzate nel 1950 con Dizzy Gillespie e un'orchestra d'archi di carattere sinfonico. (v. n.Johnny Cascales). B

ROACH MAX *(batt.)* N. a New York nel 1924. Debuttò come musicista professionista nei primi anni di guerra frequentando assiduamente i principali esponenti della scuola bebop. Fu nella prima orchestra di Dizzy Gillespie, e successivamente con Benny Carter e con vari complessini attivi nella 52ª Strada di New York: Coleman Hawkins, Tadd Dameron, ecc. Nella primavera del 1949 partecipò al Festival del Jazz di Parigi col quintetto di Charlie Parker, rivelandosi uno dei migliori batteristi della scuola moderna. In epoca recente ha suonato prevalentemente con Charlie Parker ed ha inciso numerosi dischi. Nel 1952 è giunto in Europa per la seconda volta con il Jazz At The Philharmonic. (v. n. Maxwell Roach). C

ROBINSON FRED *(tbone)* N. a Memphis (Tennessee) il 20 febbraio 1904. Trasferitosi a Chicago, prese parte a numerose incisioni dei secondi Hot Five di Armstrong, nel 1928-29. Nel 1929 fu assunto nell'orchestra di Carroll Dickerson a New York; fu poi con Don Redman (1931), Lois Deppe, Benny Carter, Fats Waller. Nel 1939 fu ingaggiato da Andy Kirk e fece delle incisioni con Jelly Roll Morton. Nel 1941 entrò nell'orchestra di Fletcher Henderson. Fu ancora nelle orchestre di Cab Calloway e di Sy Oliver (1947) ed in altre ancora. C

ROBINSON JIM *(tbone)* N. a Deeringe (Luisiana) il 25 dicembre 1892. Dapprima studiò la chitarra, e solo a ventiquattro anni cominciò a studiare il trombone. Per dodici anni suonò nell'orchestra di Sam Morgan con cui partecipò a varie tournée. Suonò in varie formazioni di studio con Kid Rena, Bunk Johnson, George Lewis, dopo essere stato riscoperto da Heywood Hale Brown nel 1940. E' attivo a New Orleans. C

ROBINSON PRINCE *(sax. ten.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1900. Fra i primi ingaggi della sua carriera vanno ricordati quelli con Elmer Snowden e Billy Fowler (1925-26) e con June Clark (1927). Entrò poi a far parte dei McKinney's Cotton Pickers con i quali restò diversi anni. Fu poi con Willie Bryant, Roy Eldridge, Louis Armstrong (1940) e altri. C

ROBINSON SUGAR CHILE *(piano)* N. negli Stati Uniti nel 1940. Bambino prodigio, cominciò ad avere un clamoroso successo come pianista di boogie woogie all'età di sette anni e si è esibito, come attrazione, con importanti orchestre (Armstrong, Tommy Dorsey, Lionel Hampton, ecc.). Ha inciso vari dischi per la Capitol e si è esibito nel film *«Licenza d'amore»* (*No leave no love*). Nel 1951 ha compiuto una tournée in Inghilterra. (v. n. Frankie Isaac Robinson). C

ROCHE' BETTY *(voc.)* N. a Wilmington (Delaware) il 5 gennaio 1920. Studiò ad Atlantic City. Nel 1939 si trasferì a New York, dove lavorò come donna di servizio, manicure e cantante. Fu ingaggiata poi da Lee Young. Entrò nell'orchestra dei Savoy Sultans (1941-42) che lasciò per essere assunta da Duke Ellington in sostituzione di

Ivie Anderson. Nel 1952 ritornò a cantare con Ellington. (v. n. Mary Elizabeth Roché). C

RODIN GIL *(sax. alto)* N. a Chicago nel 1908. Cominciò la sua carriera musicale nell'orchestra di Ben Pollack. Fece poi parte del complesso di Jack Teagarden e di molte formazioni di breve durata. Entrò infine nell'orchestra di Bob Crosby, con la quale rimase per diversi anni (1935-42) quale manager e direttore di fatto anche se non diede il nome all'orchestra stessa. Alla ricostituzione dell'orchestra di Crosby nel dopoguerra, riprese le antiche funzioni. B

RODNEY RED *(tr.)* N. a Filadelfia il 27 settembre 1927. Si dedicò fin dall'infanzia alla musica, perfezionandosi alla Massbaum Music School. Fece i suoi debutti professionali a tredici anni, con un complesso di ragazzi diretto alla radio da Elliot Lawrence. Prestò i propri servigi in varie orchestre (Jerry Wald, Jimmy Dorsey, Tony Pastor, Les Brown, Georgie Auld, Claude Thornhill, Gene Krupa ecc.), rivelandosi come uno dei migliori trombettisti bebop bianchi. Nel 1948 entrò nell'orchestra di Woody Herman rimanendovi un anno, e successivamente militò in vari complessi fra i quali quelli di Charlie Parker e di Charlie Ventura (1950). (v. n. Robert Chudnick). B

ROGERS SHORTY *(tr. - arr.)* N. a Great Barrington (Massachusetts) il 14 aprile 1924. Ebbe una educazione musicale classica a New York. Lasciata la scuola fu assunto da Will Bradley e poi da Red Norvo (1942). Dopo una lunga parentesi militare, entrò nel complesso di Woody Herman (1945 e ancora nel 1947 e 1951), e militò a lungo nell'orchestra di Stan Kenton, distinguendosi sopratutto come arrangiatore di talento. Ha diretto anche suoi complessini. (v. n. Milton Rajonski). B

ROLLINI ADRIAN *(vibr. - sax. basso)* N. a New York intorno al 1900. Iniziò la sua carriera suonando in diversi complessi bianchi e incidendo nel 1927 con Bix Beiderbecke, Frank Trumbauer, Red Nichols. Nel 1928-29-30 fu in Europa; suonò a Londra al Savoy Hotel e fece una tournée in Germania. Ritornato in America, dopo vari ingaggi, formò a New York un suo complesso denominato Adrian's Tap Room Gang (1933-35). Dal 1936 al 1950, salvo alcune interruzioni, si dedicò ai piccoli complessi, sopratutto a trii e quintetti, suonando il vibrafono ed esibendosi in vari locali ad Hollywood e a New York. E' fratello dell'altosaxofonista Arthur Rollini. B

ROSS ARNOLD *(piano)* N. a Boston (Massachusetts) il 29 gennaio 1921. Cominciò a studiare a nove anni il piano, il violino, il clarino ed il sassofono. Fece varie tournée nel Sud America ed alle Antille. Andò poi a New York dove venne ingaggiato da Frank Daily, Jack Jenney, Vaughan Monroe. Mobilitato nel 1943, fece parte dell'orchestra militare di Glenn Miller. Fu poi con Harry James. Nel 1952 venne in Europa per accompagnare la cantante Lena Horne. (v. n. Arnold Rosenberg). B

ROSTAING HUBERT *(cl. - sax. alto)* N. in Francia il 17 settembre 1918. Cominciò a far parlare di sè poco prima della guerra, affermandosi come il miglior clarinettista francese. Fece parte del Quintetto dell'Hot Club de France, in cui sostituì Grappelly nel 1940, ed ha diretto numerosi complessi a Parigi. Nel 1950 fu a Roma, per una scrittura con un suo complessino. B

ROWLES JIMMY *(piano)* N. a Spokane (Washington) nel 1919. Cominciò a suonare in vari complessi durante gli studi, che terminò all'Università a Seattle. Dopo aver suonato in formazioni minori, fece parte dei complessi di Slim & Slam, Lester Young, Benny Goodman, e infine dell'orchestra di Woody Herman (1942-43, e ancora 1946-47, dopo la parentesi militare). Dopo aver lasciata questa formazione, si stabilì a Los Angeles per suonare in varie orchestre fra cui quelle di Les Brown, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Neal Hefti, Jerry Gray ecc. B

ROYAL ERNIE *(tr.)* N. a Los Angeles il 2 giugno 1921. Suonò nella orchestra di Les Hite (1937), dopo aver compiuto gli studi universitari. Passò poi in quelle di Cee Wee Johnson, di Lionel Hampton (1940) e di Woody Herman (1947-49). Si unì poi all'orchestra di Duke Ellington con cui fece la tournée europea del 1950. Ritornò l'anno successivo a Parigi per fare parte dell'orchestra di Jacques Hellan come trombettista e arrangiatore, fino all'estate 1952. (v. n. Ernest Andrew Royal). C

RUGOLO PETE *(arr.)* N. a Messina il 25 dicembre 1916. Emigrò negli Stati Uniti con la famiglia, all'età di quattro anni. Completò gli studi musicali, iniziati fin da ragazzo, al Mills College di S. Francisco, sotto la guida di Darius Milhaud (1940). Debuttò professionalmente come pianista in orchestre minori (Leon Mohica). Nel 1941-42 cominciò ad attirare l'attenzione su di sè

come arrangiatore dell'orchestra di Johnny Richards. Dopo una lunga parentesi militare fu scoperto nel 1946 da Stan Kenton, che grazie agli arrangiamenti di Rugolo conquistò in un paio di anni vastissima popolarità. Considerato da molti come uno dei più geniali arrangiatori moderni, ma alquanto lontano dal puro linguaggio jazzistico, Rugolo, dopo lo scioglimento dell'orchestra di Stan Kenton (1949), si è impiegato come direttore musicale presso la Capitol e poi la M.G.M. pur continuando a fornire arrangiamenti a Kenton. (v. n. Pietro Rugolo). B

RUSHING JAMES *(voc.)* N. negli Stati Uniti verso il 1900. Acquistò una buona notorietà durante il suo ingaggio a Kansas City nell'orchestra di Benny Moten. Dopo la morte di Moten passò alle dipendenze di Count Basie (1935-50). Negli ultimi anni ha diretto un complessino prevalentemente attivo al Savoy di Harlem, costituito con alcuni dei migliori solisti della disciolta orchestra di Basie. C

RUSSELL CURLY *(cbasso)* N. a New York il 19 marzo 1920. Studiò il contrabbasso ed il trombone, e fece i suoi debutti professionali a diciotto anni. Nel 1941 fu assunto da Don Redman, e successivamente da Benny Carter. Trasferitosi a New York, nel 1945, ha fatto parte di numerosi complessini bebop (Dizzy Gillespie, Charlie Parker ecc.) partecipando a varie tournée del Jazz At The Philharmonic e a molte sedute di incisione. (v. n. Dillon Russell). C

RUSSELL LUIS *(piano)* N. a Bocas del Toro (Panama) il 6 agosto 1903. Trasferitosi a New Orleans (1919), suonò con i più grandi musicisti dell'epoca. Stabilitosi poi a Chicago (1925), entrò nell'orchestra di King Oliver, con cui andò a New York (1927), dove organizzò la sua prima orchestra con musicisti di grande valore, primo tra tutti Louis Armstrong. Nel 1935, dopo un periodo di alterne fortune, l'orchestra di Russell passò sotto la direzione di Louis Armstrong che le diede il suo nome. Nel 1941, Russell lasciò definitivamente Armstrong, per dirigere propri complessi. C

RUSSELL PEE WEE *(cl.)* N. a St. Louis il 27 marzo 1906. Cominciò a farsi notare professionalmente a Chicago intorno al 1927, partecipando a varie sedute di incisione e prestando i suoi servigi in numerose orchestre. Trasferitosi a New York, passò nelle orchestre di Louis Prima, Teddy Wilson e Bobby Hackett (1937-36), dedicandosi poi alle piccole formazioni Dixieland. Negli ultimi anni ha suonato prevalentemente con Eddie Condon, con Muggsy Spanier e Art Hodes nei locali del Greenwich Village a New York e a Chicago. Nel 1951, dopo una lunga malattia che lo tenne lontano dalla musica per vari mesi, costituì un suo complesso. (v.n. Charles Ellsworth Russell). B

RUSSIN BABE *(sax. ten.)* N. a Pittsburgh il 16 giugno 1911. Frequentò le scuole medie a Pittsburgh. Studiò diversi strumenti durante il periodo della scuola, ma fu in gran parte autodidatta. La sua carriera come professionista iniziò coi California Ramblers (1926) e continuò con Smith Ballew (1926-27), Red Nichols (1927-32), Russ Columbo (1933), Ben Pollack, Roger Wolfe Kahn, Benny Goodman, Tommy Dorsey (1939-40), Jimmy Dorsey (1942), Benny Goodman (1945), ecc. Ha suonato a lungo anche alla radio e ha diretto un suo complesso. (v.n. Irving Russin). B

SACHS AARON *(cl.)* N. a New York il 4 luglio 1923. Ebbe il suo primo importante impiego nel 1941 nell'orchestra di Babe Russin. Fu poi con Red Norvo, Van Alexander, Benny Goodman e altri. Fu uno dei primi ad adottare lo stile bop sul clarinetto. B

SAFRANSKI EDDIE *(cbasso)* N. a Pittsburgh nel 1919. Di origine polacca, fu avviato agli studi in tenera età, e cominciò col dedicarsi al violino. Fece i suoi debutti professionali in orchestre minori nel 1937, e suonò nell'orchestra sinfonica di Pittsburgh. Ottenne il suo primo importante impiego nell'orchestra di Hal McIntyre (1941-45). Subito dopo entrò nella orchestra di Stan Kenton, raggiungendo in breve la celebrità. Dopo lo scioglimento dell'orchestra di Kenton, nel 1949, fu ingaggiato da Charlie Barnet. Successivamente fu assunto nel personale della N.B.C. di New York con la cui orchestra suonò anche alle dipendenze di Toscanini. È da molti considerato il miglior contrabbassista di razza bianca. B

SAMPSON EDGAR *(sax. alto - viol. - cl. - arr.)* N. negli Stati Uniti nel 1905. Suonò nell'orchestra di Arthur Gibbs dal 1927 al 1929; poi entrò a far parte delle orchestre di Chick Webb e di Fletcher Henderson (1931). Nel 1933 ritornò con Webb, e per questa formazione curò gli arrangiamenti fino al 1936, anno in cui si dedicò unicamente al-

l'attività di arrangiatore lavorando per varie orchestre. C

SAUTER EDDIE *(arr.)* N. a New York il 2 febbraio 1914. Cominciò a interessarsi alla musica durante le scuole superiori: suonò poi la tromba in piccole formazioni locali a Nyack (N. Y.) finchè non fu assunto nell'orchestra Archie Bleyer, dalla quale passò, come arrangiatore, in quelle di Charlie Barnet, di Red Norvo (1936-39) e di Benny Goodman (1939-42). Dopo un lungo periodo di semiattività, dovuta alle sue cattive condizioni di salute, fu assunto come arrangiatore da Ray McKinley. Nel 1946-1947 il suo lavoro con McKinley attirò l'attenzione dei critici, per la modernità e l'audacia della sua concezione, e gli valse una posizione preminente fra gli arrangiatori bianchi moderni. Dopo un lungo periodo di ritiro dovuto ad una grave infermità, è tornato all'attività musicale nel 1951. B

SBARBARO TONY detto SPARGO *(batt.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1890. Dal 1914 al 1924 fu il batterista dell'Original Dixieland Jazz Band, che lasciò per suonare con diverse formazioni sia di studio che per i locali, quasi sempre restando nell'ambito dei gruppi Dixieland. Dopo la seconda guerra mondiale, fece parte dei complessi di Art Hodes, Eddie Condon, Muggsy Spanier, Pee Wee Russell ecc. È tutt'ora sulla breccia, ed agisce in diversi complessi sia a Chicago che a New York. B

SCHILPEROORT PETER *(cl.)* N. all'Aia il 4 novembre 1919. Cominciò a suonare il piano molto giovane ed a diciassette anni era già in orchestre semi-professionistiche: The Bouncers e The Swing Papas. Prese la direzione della Dutch Swing College quando, alla fine del 1946, Frans Vink la lasciò, e cambiò lo stile della orchestra da ellingtoniano qual'era in Dixieland (1948). Riuscì ad eseguire un Dixieland di genere piuttosto popolare che valse all'orchestra una grande fama e tournée in Inghilterra, Germania, Francia. È il più famoso musicista di jazz che abbia l'Olanda. B

SCHOEBEL ELMER *(piano)* N. negli Stati Uniti alla fine del secolo scorso. Dopo aver diretto una propria orchestra, si unì nel 1921, a Chicago, alla formazione dei New Orleans Rhythm Kings che comprendeva Paul Mares, Leon Rappolo e George Brunis. Suonò con questo complesso per due anni, raggiungendo una certa notorietà sia come musicista che come compositore. Sparì ben presto dalla scena jazzistica non senza aver prima inciso (1929) alcuni dischi di particolare interesse con Frank Teschmacher. B

SCHUTT ARTHUR *(piano)* N. a Reading (Pennsylvania) nel 1902. Cominciò a studiare il pianoforte sotto la guida del padre. Dopo aver suonato in diversi complessi, ottenne il suo primo importante ingaggio nell'orchestra di Paul Specht. Suonò poi con Roger Wolfe Kahn, Don Voorhees, ed altri. Il suo successo iniziò però durante il periodo di attività coi Five Pennies. Ha suonato poi nelle formazioni di Miff Mole, Frank Trumbauer, Eddie Lang, e nei Charleston Chasers intorno al 1930. Ha pure inciso copiosamente con formazioni di studio. In epoca recente si è impiegato come musicista negli studi cinematografici della Columbia a Hollywood. B

SCOTT BUD *(bjo - chit.)* N. a New Orleans l'11 gennaio 1890. M. a Los Angeles il 2 luglio 1949. Uno dei pionieri del jazz, Scott debuttò ancora ragazzo nell'orchestra di John Robichaux (1904), che abbandonò per entrare nell'Olympia Band, nel 1910. Nel 1913 lasciò New Orleans con l'orchestra di Billy King, e suonò in varie città (Washington, New York, Chicago ecc.) e si unì a Kid Ory, a Los Angeles, nel 1923. Trasferitosi di nuovo a Chicago, militò successivamente nelle orchestre di King Oliver (1926-1927), Erskine Tate (1927), Dave Peyton (1928) e Jimmie Noone (1929). Ritornato a Los Angeles in seguito alla crisi, vi suonò in vari complessi, vivendo nell'oscurità, finchè non si riunì a Kid Ory nel 1944. Con lui partecipò alle riprese del film «*La città del Jazz*» e con lui rimase fino a qualche mese prima della sua morte. (v. n. Arthur Scott). C

SCOTT HAZEL *(piano)* N. a Trinidad nel 1920. Si trasferì a New York all'età di quattro anni, essendo stato suo padre nominato professore in una Università negra di quella città. Apprese i primi rudimenti del piano dalla madre, che intorno al 1935 diresse una propria orchestra in cui debuttò la figlia. Scioltasi l'orchestra, essa ne costituì una portante il proprio nome con scarso successo. Nei primi anni della guerra, suonando in vari locali newyorkesi (Cafè Society Downtown e poi al Cafè Society Uptown), conquistò una notevole popolarità, sopratutto in virtù della sua specialità di ridurre a jazz le più popolari composi-

zioni del repertorio classico. Nel 1952 ha fatto due tournée europee esibendosi anche in Italia. C

SCOTT RAYMOND *(piano - arr.)* N. a New York nel 1909. Figlio di genitori russi (suo padre era stato un noto violinista), studiò alle Scuole Tecniche di Brooklyn, dedicandosi alla musica che apprese all'Institute of Musical Art. Impiegatosi come pianista alla CBS, cominciò a comporre musica, e nel 1936 (anche con l'aiuto del fratello, il noto direttore d'orchestra Mark Warnow) ebbe l'incarico dalla CBS di costituire e dirigere un sestetto jazz per una importante serie di trasmissioni radiofoniche. Diresse poi altri complessi, di cui uno particolarmente importante dal 1946 al '48, dedicandosi però sopratutto alla composizione ed alla attività radiofonica. È anche un esperto tecnico, e ha condotto varie esperienze nel campo dell'acustica e della riproduzione dei suoni. (v. n. Harry Warnow). B

SCOTT RONNIE *(sax. ten.)* N. a Commercial Road (Londra) il 28 gennaio 1927. Cominciò lo studio del sassofono a quindici anni, facendosi presto notare in varie jam session. Nel 1945 fu coi complessi di Cab Quay e di Johnny Claes, e l'anno successivo fu assunto nell'orchestra di Ted Heath con cui fece una tournée in Scandinavia e che lasciò dopo un anno per un periodo di vacanza negli Stati Uniti, dopo il quale fu ingaggiato nell'orchestra del transatlantico «Queen Mary». Suonò poi in numerosi complessi (fra cui il sestetto di Tito Burns) affermandosi in breve come il miglior tenorsassofonista britannico. Nel 1951 entrò nell'orchestra di Jack Parnell. B

SCOTT TONY *(cl.)* N. a Morriston (New Jersey) nel 1921. Cominciò lo studio del clarino all'età di dodici anni, perfezionandosi poi alla Juilliard School di New York. Dopo la parentesi militare fu ingaggiato nella orchestra di Buddy Rich (1946) e successivamente in quelle di Ben Webster, Charlie Ventura, Lecuona, Claude Thornhill (1949). Ha pure diretto a lungo un suo complessino a New York. (v. n. Anthony Sciacca). B

SEARS AL *(sax. ten.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1910. Ebbe il suo primo ingaggio importante nell'orchestra di Elmer Snowden (1930) ma non fece parlare di sè finchè non fu assunto nell'orchestra di Duke Ellington, con cui rimase dal 1944 al 1949, dopo aver militato anche nei complessi di Andy Kirk (1942) e di Lionel Hampton (inizio 1944). Successivamente ha diretto un suo complessino. Nel 1951 è entrato nel complesso di Johnny Hodges rimanendovi fino al 1952. C

SEDRIC EUGENE «HONEYBEAR» *(sax. ten.)* N. a St. Louis (Missouri) il 17 giugno 1907. Iniziò gli studi musicali sotto la guida del padre, e debuttò professionalmente a sedici anni, nell'orchestra di Fate Marable, sui battelli del Mississippi. Nel 1925 venne in Europa per una lunga tournée con l'orchestra di Sam Wooding. Fu poi con Don Redman, Charlie Creath, Sidney Bechet, e, dal 1934, con Fats Waller col quale rimase molti anni e incise numerosi dischi. Dopo la guerra ha diretto un suo complessino a New York. C

SELS JACK *(sax. ten.)* N. ad Anversa (Belgio) il 22 gennaio 1922. Dopo timidi debutti in orchestre minori, subito dopo la guerra, si assicurò una buona notorietà con alcune tournée all'estero in varie formazioni. Nel 1948 e nel 1949 costituì due grandi orchestre behop che ebbero un grande successo di critica ma che dovettero presto sciogliersi per difficoltà di ordine economico. È reputato uno dei più rappresentativi musicisti belgi. B

SHAVERS CHARLIE *(tr.)* N. a New York il 2 agosto 1917. Figlio di un trombettista, cominciò giovanissimo a suonare il banjo, che abbandonò per la tromba, quando entrò nell'Accademia Militare di New Jersey. Debuttò professionalmente a New York, suonando in vari locali del Greenwich Village. Fu poi nelle orchestre di Tiny Bradshaw e Lucky Millinder, e infine, dal 1937 al 1944, nel sestetto di John Kirby, con cui conquistò una notevole reputazione. Fu poi nell'orchestra radiofonica della C.B.S. diretta da Raymond Scott, e infine nell'orchestra di Tommy Dorsey, che lasciò per entrare nel complesso del batterista Louie Bellson (1950). Successivamente tornò con Dorsey e suonò col J.A.T.P. C

SHAW ARTIE *(cl.)* N. a New York il 23 maggio 1910. Cominciò a suonare in piccole orchestre all'età di tredici anni nel New England. Suonò con Austin Wylie a Cleveland, Irving Aaronson, Paul Specht, Red Nichols e in numerose formazioni per la radio e per le incisioni. Formò poi una sua orchestra nel 1936 che ottenne un grande successo affermandosi come una delle migliori formazioni Swing. Durante la se-

conda guerra mondiale, la sua orchestra (o meglio la maggior parte di essa) venne in Europa sotto la guida di Sam Donahue come U. S. Navy Band. Dopo la fine della guerra riprese il suo posto di direttore di grandi formazioni che non ebbero eccessivo successo. Nel 1951 si ritirò praticamente dalla professione, e scrisse un libro autobiografico: « *The Trouble With Cinderella* ». (v. n. Arthur Arshawsky). **B**

SHAW ARVELL *(cbasso)* N. a St. Louis (Missouri) il 15 settembre 1923. Suonò il trombone nell'orchestra della scuola, la tuba ed infine il contrabbasso. Il suo primo ingaggio fu con Eddie Randall; suonò poi con Fate Marable sui battelli del Mississippi (1941-44). Dopo una breve parentesi militare, venne ingaggiato da Louis Armstrong (1947) che lo tenne con sè anche quando formò il piccolo complesso di All Stars con il quale venne in Europa nel 1948 e nel 1949. Nel 1952 abbandonò per un certo periodo l'orchestra di Armstrong per recarsi in Svizzera a scopo di studio. Ritornato con Armstrong, lo accompagnò nuovamente in Europa alla fine del 1952. **C**

SHEARING GEORGE *(piano - fis.)* N. a Battersea (Londra) nel 1920. Studiò alla scuola per ciechi di Linden Lodge. Fece il proprio debutto professionale con un'orchestra di ciechi, passando poi nelle maggiori orchestre inglesi: Claude Bampton, Bert Ambrose, Ted Heath ecc. Dopo una prima visita a New York nel 1946, vi tornò definitivamente nel 1947. Fece parte di alcuni complessini newyorkesi, finchè non costituì un suo quintetto che, nel 1949, si affermò come una delle più fortunate formazioni di America e che incise numerosi dischi. **B**

SHERWOOD BOBBY *(tr. - chit. - sax. - arr.)* N. a Indianapolis (Indiana) nel 1914. Figlio di attori di vaudeville, debuttò a nove anni sul palcoscenico, suonando il banjo. Stabilitosi a Los Angeles, costituì un proprio trio per il Paramount Theater, dedicandosi poi alla radio e al cinema. Fece anche parte per breve tempo dell'orchestra di Artie Shaw (1940). Dal 1940 in poi ha diretto varie grosse formazioni a Los Angeles, con le quali ha inciso numerosi dischi guadagnandosi una buona reputazione nell'immediato dopoguerra. Nel 1946 recitò anche come attore sui palcoscenici di Broadway. **B**

SHIELDS LARRY *(cl.)* N. negli Stati Uniti alla fine del secolo scorso. Fece parte dell'orchestra di Tom Brown, che lasciò, a Chicago, nel 1917, per entrare nella Original Dixieland Jazz Band, in cui sostituì Yellow Nunez. Con l'orchestra venne a Londra (1919-21) ed incise praticamente tutti i dischi. Nel 1936, rientrò nella ricostituita O.D.J.B. ma successivamente fece soltanto rare apparizioni. **B**

SIMEON OMER *(cl. - sax. alto)* N. a New Orleans il 21 luglio 1902. Studiò a Chicago dedicandosi al clarino sotto la guida di buoni maestri. Fece parte, a cominciare dal 1923, di ottime orchestre tra le quali quelle di Charlie Elgar (1923-27), King Oliver (1927), Luis Russell (1928) Earl Hines (1931-37), Jimmie Lunceford (1942-44). In epoca recente ha fatto parte per alcuni mesi dell'orchestra di Kid Ory, e di altri complessi. **C**

SIMS ZOOT *(sax. ten.)* N. a Inglewood (California) nell'ottobre 1925. Cominciò a suonare la batteria ed il clarinetto durante le scuole, debuttando poi professionalmente nell'orchestra di Les Brown, assieme al fratello Ray, buon trombonista. Nel 1941 fu assunto nel complesso di Bobby Sherwood, con cui venne a New York. Fu poi con Teddy Powell (1943) e con Benny Goodman (1944). Dopo una parentesi militare durata due anni, tornò con Goodman che lasciò per unirsi a Los Angeles al complesso di Gene Roland. Nel 1947 fu assunto da Woody Herman nella cui orchestra acquistò una notevole fama come uno dei cosidetti *four brothers* e come uno degli iniziatori della scuola cool. Nel 1949, lasciato Herman, fu nelle orchestre di Buddy Rich e di Artie Shaw; nel 1950 si riunì a Benny Goodman col quale fece una tournée europea che toccò anche l'Italia. Ha registrato numerosi dischi assieme ai maggiori esponenti del cool jazz. (v. n. Jack Sims). **C**

SINGLETON ZUTTY *(batt.)* N. a Bunkie (Luisiana) il 14 maggio 1898. Allevato a New Orleans, cominciò a suonare come professionista in quella città nel 1920, con le orchestre di Big Nelson e di Steve Lewis. Fu poi con altre rinomate orchestre, facendo anche, per un certo periodo (1923), la spola sui *riverboats* del Mississippi con l'orchestra di Fate Marable. A Chicago, dove giunse nel 1925, suonò con Doc Cooke, Jimmie Noone, Carroll Dickerson, Armstrong (1929-30) e altri, trasferendosi poi a New York. Dopo di allora ha fatto parte di numerosissime formazioni, suonando, negli ultimi anni, a Los Angeles, dove si stabilì nel 1941. Alla fine del 1951 è giunto in Europa per unirsi, a Parigi, al complesso di Mezzrow, col quale ha fatto

anche una tournée in Italia (1952). (v. n. Arthur James Singleton). C

SISSLE NOBLE *(voc.)* N. negli Stati Uniti alla fine del secolo scorso. Raggiunse la celebrità come cantante nell'orchestra di Jim Europe in Francia durante la prima guerra mondiale. Ritornato in America, organizzò nel 1928 un'orchestra con la quale fece diverse tournée in America ed in Europa (1931-34-38). Di questa orchestra fecero parte musicisti celebri come Tommy Ladnier, Sidney Bechet (dal 1928), Buster Bailey, ecc. C

SMITH BESSIE *(voc.)* N. a Chattanooga (Tennessee) nel 1895 e M. a Clarksdale (Mississippi) il 26 settembre 1937. Cominciò a cantare molto giovane in vari locali della città natia, e fece alcune tournée con una piccola compagnia di artisti negri soprattutto negli Stati del Sud. Il successo tuttavia le venne dalle prime incisioni fatte per la Columbia a partire dal 16 febbraio 1923. Dal 1924 al 1930 attraversò un periodo di grande fortuna ed ebbe i migliori musicisti come accompagnatori al suo canto: Clarence Williams, Fletcher Henderson, Don Redman, Charlie Green, Joe Smith, Buster Bailey, Louis Armstrong, James P. Johnson (1927) Tommy Ladnier (1927) Red Allen (1929), ecc. Le sue ultime registrazioni fatte nel 1933 con un complesso che comprendeva tra gli altri Jack Teagarden, Chu Berry, Benny Goodman, Buck Washington, Billy Taylor e Frank Newton vennero curate da John Hammond, il noto appassionato mecenate del jazz. Dal 1931 al 1933, pur continuando a cantare sulle scene e nei locali di tutta l'America, guadagnando bene ed ottenendo strepitosi successi, non fece alcuna incisione. Più tardi cominciò a trovare difficoltà negli ingaggi, e pian piano andò pure spegnendosi la sua fama. Si ridusse in miseria e morì dissanguata in seguito ad un investimento automobilistico. E' universalmente considerata la più grande delle cantanti di jazz. C

SMITH JOE *(tr.)* N. a Ritley (Ohio) nel 1904 e M. nel novembre del 1937. Suonò la tromba per la prima volta con l'orchestra di Brownie, poi si recò a New York e fece parte dell'orchestra di Fletcher Henderson dal 1921 al 1928. Accompagnò celebri cantanti come Bessie Smith ed Ethel Waters. Dal 1928 al 1933 ebbe ingaggi coi McKinney's Cotton Pickers e con la orchestra di Bennie Moten. Nel 1933 Henderson tentò di riaverlo con sè, ma Smith era già molto ammalato tanto che venne ricoverato in un sanatorio a Long Island dove morì. C

SMITH MAMIE *(voc.)* N. a Cincinnati (Ohio) il 18 settembre 1890. M. a New York il 13 novembre 1948. Fu una delle prime cantanti di blues e sembra sia stata la prima ad incidere. Cantò con i Johnny Dunn's Jazz Hounds, ma presto formò una sua orchestra con la quale incise diverse facce per la Okeh. Il suo primo successo l'ebbe nel 1914 quando si esibì al Teatro Lafayette di New York, ma si affermò decisamente nel 1925 a New York dove si esibì per alcuni anni in diversi teatri e con vari complessi. Incise copiosamente dal 1920 in poi. Partecipò al film *Paradise in Harlem* insieme all'orchestra di Lucky Millinder. (nome da nubile: Robinson). C

SMITH PINE TOP *(piano)* N. a Troy (Alabama) nel giugno del 1904. M. a Chicago il 14 marzo 1929. Cominciò a suonare il piano in tenera età. Si trasferì poi a Birmingham e a Pittsburgh, dove si esibì come comico e come ballerino, fermandosi infine a Chicago, dove suonò in vari locali. Fece anche delle tournée nei Sud. Le sue prime incisioni sono del 1928 e furono effettuate per merito di Mayo Williams. Fu ucciso durante una rissa in un locale da un colpo di pistola che lo raggiunse all'addome. È uno dei primi esponenti del boogie woogie. (v. n. Clarence Smith). C

SMITH STUFF *(viol.)* N. a Porthsmouth (Ohio) il 14 agosto 1909. Studiò a Cleveland e al North Carolina College, e imparò a suonare il violino in tenera età, sotto la guida paterna. Dopo una breve esperienza sui palcoscenici di varietà, in cui fu assunto nell'orchestra di Alphonse Trent (1926-29) a Dallas, nel 1930 costituì il primo dei molti complessini portanti il suo nome coi quali ha suonato in prevalenza a New York, Chicago e Hollywood. È da molti considerato il miglior violinista di jazz attualmente attivo. (v. n. Leroy Smith). C

SMITH WILLIE *(sax. alto)* N. a Charleston (Carolina del Sud) nel 1908. Laureatosi in farmacia all'Università di Nashville, preferì dedicarsi alla musica, che aveva studiato fin da ragazzo. La sua carriera professionale iniziò con l'ingaggio nell'orchestra di Jimmie Lunceford (1930) in cui militò per undici anni, affermandosi come uno dei migliori specialisti del suo strumento. Nel 1942, dopo un breve servizio nell'orchestra bianca di Charlie Spivak, si arruolò nell'eser-

Jimmy Blanton

Oscar Pettiford

Irving Ashby

Charlie Christian

Al Casey

Billy Bauer

cito. Nel 1944 fu scritturato nell'orchestra di Harry James, in cui, salvo brevi interruzioni, rimase fino al 1951. Ha preso parte a numerose tournée del Jazz At The Philharmonic, incidendo con tale troupe vari dischi di grande successo. Nel 1951 entrò nell'orchestra di Duke Ellington che lasciò nel 1952 per essere assunto nel complesso di Billy May e poi nel J.A.T.P. C

SMITH WILLIE « THE LION » *(piano)* N. a New York nel 1697. Imparò a suonare il pianoforte da sua madre. Nel 1917 si arruolò nell'esercito e fu inviato in Francia. Dopo la guerra organizzò una sua orchestra e nel 1922 fece una lunga tournée con ottimo successo in diverse città americane. Si dedicò poi solo al pianoforte suonando come attrazione in diversi locali di New York. Nel 1950 fece una tournée europea che toccò la Francia, la Svizzera, il Belgio, il Nord Africa, e la Spagna, ed incise vari dischi. Suona prevalentemente a New York. C

SMITH TAB *(sax. alto)* N. a Kingston (North Carolina) l'11 gennaio 1909. Figlio di un pastore e di una insegnante di musica, iniziò a suonare professionalmente all'età di diciassette anni in orchestre locali. Fu poi con Dewey Jackson (1930-32), con Eddie Johnson e con Fate Marable sui *riverboats*. Scoperto da Lucky Millinder, fu ingaggiato (1936-37) nella Mills Blue Rhythm Band, sciolta la quale suonò in piccoli complessi. Suonò poi nelle orchestre di Teddy Wilson, di Count Basie (1940-41) e di Millinder fino al 1944, epoca in cui costituì un suo complessino a New York. Dal 1949 al 1952 si dedicò agli affari; poi ricostituì il suo complesso. (v. n. Talmadge Smith). C

SOUTH EDDIE *(viol.)* N. a Louisiana (Missouri) nel novembre del 1904. Incominciò a studiare il violino a dieci anni perfezionandosi al Collegio Musicale di Chicago. Debuttò in orchestrine locali immediatamente dopo la prima guerra, affermandosi poi come solista nelle orchestre di Charlie Elgar (1922), Jimmie Wade (1921-26), e Erskine Tate (1927). Separatosi da Tate, formò un proprio complesso col quale venne in Europa per una lunga tournée (1927-31) che toccò anche Venezia. Durante una seconda permanenza in Europa (1937-36), suonò prevalentemente a Parigi, dove incise alcune celebri facce. Negli ultimi anni ha svolto una attività discontinua a causa di una grave malattia, e soltanto recentemente (1950) è tornato a dirigere un suo complesso a Chicago. C

SPANIER MUGGSY *(tr.)* N. a Chicago il 9 novembre 1906. Fece i suoi debutti professionali all'età di quindici anni nell'orchestrina di Sig Meyers; suonò poi nelle orchestre di Floyd Towne, Joe Kayers, Ray Miller, Ted Lewis (1928-35), con il quale venne anche in Europa, e Ben Pollack (1936-38). Nel 1939, dopo una lunga malattia, organizzò una propria orchestra. Nel 1943 sciolse l'orchestra e tornò per parecchi mesi con Ted Lewis, finchè nel 1944 ricostituì la sua formazione che ha suonato negli ultimi anni a New York e a Chicago prevalentemente. Le incisioni della sua Ragtime Band del 1939 sono particolarmente apprezzate come esempi genuini di stile Dixieland. (v. n. Francis Joseph Spanier). B

SPENCER O'NEIL *(batt.)* N. a Cedarville (Ohio) il 25 novembre 1909. M. a New York il 24 luglio 1944. Cominciò a suonare a Buffalo (N. Y.) in orchestre minori (1926-30); si unì poi alla Blue Rhythm Band (1931-36) e al complessino di John Kirby con cui incise copiosamente (1937-43). C

SPIVAK CHARLIE *(tr.)* N. a New Haven (Connecticut) il 17 febbraio 1912. Dopo aver studiato il violino da ragazzo, si dedicò alla tromba sotto la guida di un buon insegnante. Trovò il suo primo impiego in un complesso diretto da Paul Specht, rimanendovi cinque anni. Fece poi parte delle orchestre di Ben Pollack, dei Dorsey Brothers (1935) e di Ray Noble. Dopo aver lavorato per qualche tempo alla radio costituì una sua orchestra poco prima della guerra, che ottenne un buon successo commerciale e che durò molti anni. B

SPYCHALSKI ALEXANDER *(piano)* N. a Berlino il 19 gennaio 1924. Studiò al Conservatorio di Berlino (1936-42), poi suonò in diverse orchestre da ballo (1936-42) e spesso suonò l'organo in chiesa e musica da camera. Dopo la guerra fu con Alfons Jäger (1946), con Ilja Glusgal (1947), poi, alla fine del 1947, con i Berlin Swingsters, e più tardi con il Rediske Quintett alla Badewanne di Berlino (1950-52). Musicista di cool jazz, ha trasmesso varie volte dalle stazioni radio AFN e NWDR di Berlino. B

ST. CYR JOHN *(bjo)* N. a New Orleans il 17 aprile 1890. Figlio di musicisti, iniziò giovanissimo lo studio della chitarra con l'aiuto di due amici con i quali formò un trio. Fu poi con vari complessi di New Orleans, fra i quali quelli di Armand Piron,

Papa Celestin e Kid Ory (1914-16). Fece poi parte del complesso di Fate Marable, sui battelli del Mississippi, accanto ad Armstrong e a Johnny Dodds. Nel 1921 tornò a New Orleans per riprendere l'antico mestiere di formatore. Nel 1923 tuttavia fu chiamato a Chicago da King Oliver per una serie di incisioni e rimase in quella città fino al 1929, suonando in prevalenza nell'orchestra di Doc Cooke ed incidendo numerosi dischi, fra cui sono notissimi quelli con gli Hot Five e Hot Seven di Armstrong. Dal 1929 è tornato a New Orleans e si è dedicato al suo antico mestiere, suonando soltanto in rare occasioni. St. Cyr è il primo banjoista di valore della storia del jazz. (v. n. Alexander John St. Cyr). C

STACY JESS *(piano)* N. a Cape Girardeau (Missouri) il 4 agosto 1904. Ottenne il suo primo ingaggio sui battelli del Mississippi. Nel 1926 si trasferì a Chicago dove suonò con varie orchestre: Midway Gardens Orchestra, Louis Panico, Art Kassel, ed a fianco di musicisti di Chicago come Teschmacher, Muggsy Spanier, ecc. Nel 1935 entrò nell'orchestra di Benny Goodman, nella quale rimase fino al 1939, anno in cui entrò a far parte di quella di Bob Crosby. Dopo la seconda guerra mondiale, restò a New York dove suonò alternativamente come attrazione in diversi locali ed in vari complessi, ritornando anche con Goodman (1947). Nel 1951 fu ingaggiato da Jack Teagarden. B

STEWARD HERBIE *(sax. ten. - alto)* N. a Los Angeles il 7 maggio 1926. Ha suonato in varie orchestre, tra cui quelle di Barney Bigard, Alvino Rey, Bob Chester e Freddy Slack, affermandosi decisamente durante la sua permanenza nell'orchestra di Woody Herman, in cui entrò alla fine del 1947 rimanendovi fino all'anno successivo. In tale complesso fu uno dei cosidetti *four brothers*, con Stan Getz, Zoot Sims e Serge Chaloff. Fu poi con Artie Shaw (1949), Tommy Dorsey, Elliot Lawrence, Harry James (1952). B

STEWART BUDDY *(voc.)* N. negli Stati Uniti nel 1923 e M. nel Nuovo Messico il 2 febbraio 1950. Nato da una famiglia di artisti di vaudeville, cominciò a lavorare all'età di otto anni. A quindici fece parte di un trio vocale. Nel 1940 si unì all'orchestra di Glenn Miller con un quartetto vocale; poi cantò, sempre con una formazione vocale, nell'orchestra di Claude Thornhill. Dopo due anni e mezzo passati nell'esercito, si unì all'orchestra di Gene Krupa dove cominciò ad affermarsi come uno degli specialisti del canto bop. Quando Charlie Ventura lasciò Krupa, Buddy lo seguì e rimase con la sua orchestra fino al gennaio del 1948: poi formò un complesso con Kai Winding, sciolto il quale si unì a Dave Lambert con cui aveva cominciato a cantare nell'orchestra di Krupa. Morì in uno scontro automobilistico. B

STEWART REX *(corn.)* N. a Filadelfia nel 1907. Iniziò gli studi musicali a dodici anni, debuttando l'anno successivo a Washington nell'orchestra di Oliver Blakfields. A New York, dove giunse nel 1925, suonò nell'orchestra di Elmer Snowden e poi, in due riprese (1926 e 1928-30), in quella di Fletcher Henderson. Dal 1930 al '32 fu coi McKinney's Cotton Pickers e nel '33 diresse per breve tempo una propria orchestra. Dal 1934 al 1945 fu con Duke Ellington, col quale incise numerosissimi dischi che gli valsero una larga reputazione. Dal 1947 e al '49 ha compiuto varie tournée in diversi paesi europei (venendo anche in Italia, nell'aprile 1949) con complessi prevalentemente costituiti con musicisti europei. Nell'estate del 1949 si trasferì in Australia donde poi tornò in America. (v. n. William Stewart). C

STEWART SLAM *(cbasso)* N. a Englewood (New Jersey) il 21 settembre 1914. Dopo aver studiato il violino da bambino, si dedicò al contrabbasso all'età di vent'anni, perfezionandosi al Conservatorio di Boston, che frequentò per un anno. Suonò poi in orchestrine locali fino al 1938, epoca in cui fu ingaggiato nella orchestra di Peanuts Holland a Buffalo. Dopo qualche mese si unì a Slim Gaillard, con cui formò il duo Slim & Slam che ebbe un notevole successo e che si sciolse definitivamente nel 1942. Fece poi parte del trio di Art Tatum con cui ritornò nel 1951 e del sestetto di Benny Goodman con cui incise molti dischi. Nel 1948 giunse a Parigi per un breve ciclo di concerti, con un proprio trio. Stewart suona con l'archetto accompagnandosi col canto all'unisono, ottenendo degli effetti originali e divertenti. (v. n. Leroy Stewart). C

STITT SONNY *(sax. ten. - alto e bar.)* N. a Boston (Massachusetts) il 2 febbraio 1924. Cominciò gli studi musicali durante l'infanzia, dedicandosi dapprima al piano ed al clarinetto, che abbandonò per il sassofono contralto. Il suo primo importante ingaggio fu nella orchestra di Tiny Bradshaw (1943), fu poi con Billy Eckstine (1944), e con Dizzy Gillespie (1946), con cui si rivelò come il miglior altosassofonista bop dopo Charlie

Parker. Dopo aver fatto parte di vari complessini bop della 52ª Strada ed essere stato più volte incarcerato si affermò come uno dei migliori tenorsassofonisti del momento nel complesso di Gene Ammons (1949-52). Dal 1948 ha praticamente abbandonato l'alto, e si dedica molto spesso al sax baritono, oltre che al tenore. (v. n. Edward Stitt). C

STRAYHORN BILLY *(arr.)* N. a Dayton (Ohio) il 29 novembre 1915. Studiò a Pittsburgh, dedicandosi al pianoforte sotto la guida di insegnanti privati. Successivamente prese alcune lezioni di composizione e di armonia. Nel 1938 fu scoperto da Duke Ellington che lo assunse come arrangiatore aggiunto per la sua orchestra. C

SULLIVAN JOE *(piano)* N. a Oak Park (Illinois) nel 1908. Educato a Chicago, iniziò giovanissimo gli studi musicali, che completò al Conservatorio della stessa città. Nel 1925 debuttò in orchestre locali, suonando anche coi complessi di Sig Meyers e Louis Panico. Negli anni 1927-28 prese parte a celebri incisioni coi migliori musicisti chicagoani. Trasferitosi a New York, suonò in numerose orchestre di fama tra le quali vanno ricordate quelle dei fratelli Dorsey, di Benny Goodman, e Bob Crosby. Dal 1939 ha lavorato prevalentemente solo o in piccoli complessi Dixieland a Los Angeles e a New York. Nel 1949 fu con Muggsy Spanier e nel 1952 è entrato per breve tempo nel complesso di Armstrong dove ha sostituito Earl Hines. Successivamente ha costituito un suo complessino. (v. n. Dennis Joseph O'Sullivan).

SULLIVAN MAXINE *(voc.)* N. in Pennsylvania intorno al 1915. Scoperta nel 1937 dal direttore e pianista bianco Claude Thornhill, raggiunse rapidamente il successo per merito di una sua fortunatissima incisione di una nota canzone popolare scozzese, *Loch Lomond*. Sposata per qualche tempo al contrabbassista John Kirby, ha cantato prevalentemente nei locali notturni newyorkesi e nel 1948 ha fatto una tournée in Inghilterra. (v. n. Williams). C

SUTTON RALPH *(piano)* N. a Hamburg (Missouri) il 4 novembre 1922. Come molti pianisti della zona di St. Louis, si avvicinò al jazz attraverso la musica ascoltata sui *riverboats*. Cominciò a suonare in complessi minori da ragazzo; a diciannove anni mentre suonava ad un ballo studentesco fu ascoltato da Jack Teagarden che lo scritturò. Rimase con lui (salvo una breve parentesi militare) finchè Teagarden non entrò nella All Stars di Armstrong. Dopo aver diretto un proprio trio si è esibito al Condon's Club di New York suonando da solo come attrazione dal 1948 in poi. Nel 1952 fu invitato a Londra per partecipare ad un Festival del Jazz. B

SVENSSON REINHOLD *(piano - organo)* N. a Husum (Svezia) il 20 dicembre 1919. Cieco dalla nascita, studiò l'organo all'Istituto dei Ciechi di Stoccolma. Dedicatosi al jazz, fece i suoi debutti professionali col violinista Hasse Kahn, e successivamente fu assunto, intorno al 1948, nel complesso diretto dal clarinettista Putte Wickman, con cui rimase. Affermatosi come uno dei migliori musicisti svedesi, partecipò al Festival del Jazz di Parigi nel 1949, guadagnandosi un'ottima reputazione internazionale che aumentò sensibilmente con la diffusione dei dischi incisi con un suo quintetto. Ha inciso copiosamente anche con l'organo Hammond sotto lo pseudonimo di « Hammond Olsen ». B

SWOPE EARL *(tr.)* N. a Hagerstown (Maryland) il 4 agosto 1922. Fece i suoi debutti in complessi minori, affermandosi poi nelle orchestre di Sonny Dunham (1943), Boyd Raeburn, Georgie Auld, Buddy Rich (1947) e Woody Herman (1948-49). B

TAMPA RED *(voc. - chit.)* N. degli Stati Uniti intorno al 1900. Passò la prima giovinezza a Tampa (Florida) donde il suo soprannome. Benchè i suoi dischi incisi per le *race-lists* risalgano al periodo 1930-35, soltanto recentemente egli ha attirato l'attenzione dei critici, che lo reputano uno dei più dotati cantanti di blues. È attivo ancora oggi. (v. n. Hudson Whittaker). C

TARTO JOE *(basso tuba)* N. a Newark (New Jersey) il 22 febbraio 1902. Iniziò la carriera musicale a dodici anni, dedicandosi dapprima al trombone. Quando l'America entrò in guerra, falsificando i documenti riuscì a farsi arruolare. Fu mandato però in un'orchestra militare ad Anniston a suonare il basso tuba. Nel 1918 la banda venne sciolta e Tarto fu mandato in Francia, dove rimase ferito. Ritornato alla vita civile, formò un sestetto, poi suonò con Cliff Edwards (1920), Paul Specht (1922), Sam Lanin (1924), Vincent Lopez (1925), arrangiò per Fletcher Henderson, suonò con Red Nichols (1928), Wolfe Kahn (1928-27), e infine passò alla radio dove rimase per molti anni. B

TATE ERSKINE *(dir.)* N. a Memphis (Tennessee) nel 1895. Studiò al Lane College a

Jackson, poi al Conservatorio di Chicago. Giunse a Chicago nel 1912 dirigendo un piccolo complesso che suonò in vari teatri, e si stabilì al Vendome Theater (1916) rimanendovi fino al 1927. Si esibì poi in altri locali di Chicago fino al 1932. Pur continuando a dirigere un'orchestra, si dedicò poi in modo particolare all'insegnamento. Ebbe fra le file dei suoi complessi musicisti celebri come Louis Armstrong, Freddie Keppard, Teddy Wilson, Buster Bailey, Omer Simeon ecc. C

TATUM ART *(piano)* N. a Dayton (Ohio) intorno al 1905. Iniziò a tredici anni lo studio del violino, che abbandonò presto per il piano. Debuttò come pianista a Toledo, dove aveva passato l'infanzia, alternando il lavoro alla radio con quello nei locali notturni. Nel 1932, si trasferì a New York, al seguito della cantante Adelaide Hall, che accompagnava al piano. Suonò ancora a Toledo e di nuovo a Chicago (1937) donde partì per una tournée in Europa, nel 1938. Al suo ritorno negli Stati Uniti riprese il lavoro nei locali notturni di New York, Chicago e Hollywood, suonando in trio o solo. È semicieco ed è generalmente considerato come uno dei più grandi pianisti di jazz. La sua influenza sui pianisti più giovani fu ed è notevolissima. C

TAYLOR BILLY *(cbasso - basso tuba)* N. a Washington il 3 aprile 1906. Cominciò a suonare la tuba dell'orchestra di Elmer Snowden (1925). Fece poi parte delle orchestre di Willie Gant, Arthur Gibbs (1926), Charlie Johnson (1927-29), McKinney's Cotton Pickers (1930-31), Charlie Johnson (1931), Fats Waller (1934) Duke Ellington (1935-40). Joe Sullivan (1940), Henry Allen (1940) e di diverse altre formazioni, tra le quali quella diretta dal trombettista Joe Thomas (1945-46). C

TAYLOR BILLY *(piano)* N. a Greenville (Carolina del Nord) nel 1921. Studiò piano, sassofono, chitarra e batteria e si perfezionò al Virginia State College dove si diplomò nel 1942. Il suo primo importante ingaggio fu ai Three Deuces con il quartetto di Ben Webster. Poi fu con Dizzy Gillespie all'Onyx Club, e con le orchestre di Eddie South, Stuff Smith, Wilbur De Paris, Edmund Hall, Cozy Cole, Machito, Erroll Garner. Fece una tournée in Europa con Don Redman (Scandinavia, Francia, Olanda, Svizzera e Germania). Ritornato a New York, formò un duo con Bob Wyatt. Suonò poi da solo o con un quartetto in vari locali di New York. Per un certo tempo il suo quartetto ebbe come direttore Artie Shaw (1950) che lo battezzò « Gramercy Five ». C

TAYLOR MONTANA *(piano)* N. a Butte (Montana) nel 1903. Cominciò a suonare a diciotto anni a Chicago, a Indianapolis e paesi vicini, in trattenimenti privati. Incise il primo disco nel 1928 a Chicago per la Vocalion, ma, non avendone ricevuto alcun compenso, si scoraggiò e si rifiutò di suonare ancora. Nel 1936 si recò a Cleveland, con l'intento di mettersi a lavorare, ma non vi riuscì. Nel 1942 e '43 alcune riviste ricominciarono a parlare di lui e dei dischi che aveva inciso a Chicago, e, condottovi da Cow Cow Davenport, si presentò a Rudi Blesh, che, nel 1946, gli fece incidere, sempre a Chicago, degli altri dischi. Dopo di allora suonò solo, ma molto raramente, in trattenimenti privati. È uno dei primi pianisti di boogie-woogie. (v. n. Arthur Taylor). C

TEAGARDEN CHARLIE *(tr.)* N. nel Texas intorno al 1907. Fece i suoi debutti in diverse orchestre bianche, incidendo nel 1929 con Ben Pollack e nel 1930-31 con Red Nichols. Nel 1933 entrò nella orchestra del fratello Jack a New York rimanendovi fino al 1934. Fu poi con Paul Whiteman (1936-38). Nell'ottobre del 1940 ritornò nell'orchestra del fratello per lasciarla però poco dopo. Nei primi mesi del 1940 fu con Harry James. Poi entrò nel complessino del fratello fino al 1947. Nel 1949-50 fu con Jimmy Dorsey, e nel 1951 ritornò col fratello. B

TEAGARDEN JACK *(tbone)* N. a Vernon (Texas) il 28 agosto 1905. Cominciò a studiare il trombone all'età di sette anni, e fece i suoi debutti in orchestre regolari a quindici. Suonò in complessi di secondo piano, nelle città del Texas e del Kansas fino al 1927, anno in cui giunse a New York, dove fu subito notato per aver preso parte a varie incisioni con Red Nichols, Roger Wolfe Kahn ed altri. Soltanto con l'orchestra di Ben Pollack, in cui suonò dal 1928 al '32, tuttavia ebbe modo di rivelare le proprie qualità. Dal 1935 al '39 fu con Paul Whiteman, che lasciò per dirigere una propria orchestra, che, nonostante vari mutamenti di formazione, continuò fino al 1947. Successivamente fu assunto nel complesso di Armstrong, col quale venne in Europa nel 1948 e nel 1949 e che lasciò nel 1951 per costituire un suo complesso. Uno dei grandi maestri del trombone, Teagarden, contribuì come pochi a perfezionare la tecnica del suo strumento. (v. n. John Weldon Teagarden). B

TESCHMACHER FRANK *(cl.)* N. a Kansas City il 2 marzo 1906 e M. a Chicago il 29 febbraio 1932. Uno degli esponenti della Austin High School Gang, nata in una scuola media di Chicago dalla passione di alcuni studenti tra i quali Jimmy McPartland, Bud Freeman, Dave Tough ed altri, iniziò suonando il sassofono alto, dedicandosi al clarinetto solo nel 1925. Dopo un primo periodo in cui suonò unicamente come dilettante, cominciò ad avere ingaggi a Chicago in vari locali insieme a Muggsy Spanier, George Wettling, Milton Mezzrow, Bud Freeman, Jess Stacy. Dal 1930 al 1932 suonò con la Jan Garber Band. Morì nel 1932 in seguito ad un incidente automobilistico. È considerato uno degli innovatori dello stile del clarinetto di cui rimane uno dei più geniali solisti. B

THARPE « SISTER » ROSETTA *(voc. - chit.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1905. Fece il suo debutto come Gospel Singer all'età di sei anni in una chiesa. Cantò poi in molte altre chiese e diresse l'Holy Roller Church ad Harlem (N. Y.). Partecipò a delle tournée con Lucky Millinder e Cab Calloway, ma preferì ritornare alla musica religiosa. Le sue prime incisioni sono del 1931. Nelle incisioni venne accompagnata spesso dalla madre, da Marie Knight, dai Sam Price Trio, dai Jimmy Roote Quartet. C

THESELIUS GOSTA *(sax. ten. - piano - arr.)* N. a Stoccolma il 9 giugno 1922. Cominciò a suonare nell'orchestra dilettantistica di Owe Kjell nei primi anni di guerra. Passò poi nei complessi di Sam Samson, Lulle Ellboj e Seymour Österwall, affermandosi come il più brillante arrangiatore svedese. Diresse anche una grande orchestra radiofonica (1949) e in epoca recente fu assunto come direttore aggiunto nell'orchestra di Thore Ehrling. B

THIELEMANS JEAN « TOOTS » *(chit. - arm.)* N. a Bruxelles il 29 aprile 1922. Coltivò gli studi musicali unitamente agli studi della matematica pura; si impose all'attenzione degli appassionati belgi dopo la guerra, suonando in vari complessi, prevalentemente di dilettanti. Alla fine del 1947 fu per breve tempo negli Stati Uniti, dove, pur non potendo esibirsi in pubblico, suscitò l'incondizionata ammirazione di molti musicisti fra i quali Benny Goodman che lo volle con sè a Londra durante la serie di concerti da lui tenuti colà nel luglio del 1949. Rappresentò il Belgio al Festival del Jazz di Parigi del 1949, rivelandosi come uno dei migliori jazzisti europei. Nel settembre del 1949, fu in Italia, dove si esibì in varie città. Nel 1951 si è trasferito negli Stati Uniti. B

THOMAS JOE *(sax. ten.)* N. a Union Town (Pennsylvania) il 24 luglio 1910. Andò a New York nel 1934 con l'orchestra di Jimmie Lunceford e fu uno dei più fedeli solisti dell'orchestra. Allo scioglimento di essa per la morte di Lunceford, nel 1947, ne assunse per qualche tempo la direzione, poi formò un proprio complesso con il quale incise anche alcuni dischi. C

THOMPSON CHARLES *(piano)* N. a St. Louis (Missouri) il 9 giugno 1891. Cominciò a suonare a dieci anni ed ottenne numerosi ingaggi nei dintorni di St. Louis; poi fece il cuoco per qualche tempo, sui treni. Nel 1913 compose *Lily Rag*. Fece numerose tournée come pianista, esibendosi a Detroit Cleveland, Toledo, Erio, Buffalo, Atlantic City, ecc. Nel 1916 vinse una gara tra 67 pianisti. Lavorò sui battelli del Mississippi nel 1917. Successivamente fece parte delle orchestre di Charlie Creath, Lee Baxter, Dewey Jackson, e diresse un proprio complesso a Buffalo. Nei 1945 ancora suonava a St. Louis. C

THOMPSON « SIR » CHARLES *(piano - arr.)* N. negli Stati Uniti intorno al 1912. Pianista di stile moderno, attirò la prima volta l'attenzione su di sè nell'orchestra di L. Hampton (1940-41). Prese poi parte a numerose sedute di incisione bebop con Coleman Hawkins, Charlie Parker, ecc. che gli valsero una buona fama. In epoca recente ha fatto parte delle orchestre di Lucky Millinder (1946), di Illinois Jacquet (1947) e di altre ancora. C

THOMPSON LUCKY *(sax. ten.)* N. a Detroit nel giugno del 1924. Dopo aver compiuto approfonditi studi musicali, debuttò in una orchestra di Detroit, trasferendosi poi a New York essendo stato assunto da Lionel Hampton (1943). Passò successivamente in varie orchestre fra le quali vanno ricordate quelle di Billy Eckstine (1944) e di Basie, che abbandonò per stabilirsi a Los Angeles, dove diresse un suo complesso. Nel febbraio del 1948 fu invitato a Nizza per il Festival del Jazz. Fu con l'orchestra di Boyd Raeburn e con vari complessi fra i quali quelli di Fletcher Henderson (1950) e Johnny Hodges (1951). Nel 1952 costituì una nuova orchestra a New York. (v. n. Eli Thompson). C

THORNHILL CLAUDE *(piano)* N. a Terre Haute (Indiana) li 10 agosto 1909. Cominciò gli studi musicali all'età di dieci anni e si perfezionò poi al Conservatorio di Cincinnati. Fece parte di numerose orchestre fra le quali quelle Hal Kemp, Paul Whiteman, André Kostelanetz, Benny Goodman e Ray Noble. Dopo un periodo trascorso a Hollywood, dove lavorò per il cinema e la radio, organizzò una sua prima orchestra (1939-42). Durante gli anni della guerra guadagnò una larga popolarità prodigandosi nell'organizzazione di spettacoli per le truppe. Congedato nel 1945, ricostituì la propria orchestra che gode di una notevole popolarità. B

TIZOL JUAN *(tbone)* N. a Portorico nel 1900. Suonò con i Bobby Lee's Cotton Pickers e con la White Brothers Orchestra. Poi entrò nell'orchestra di Duke Ellington nel 1929 per lasciarla nel 1944. Dopo di allora ha fatto parte per vari anni dell'orchestra di Harry James che lasciò all'inizio del 1951 per tornare con Ellington. C

TORNER GOSTA *(tr.)* N. in Svezia intorno al 1913. Uno dei decani del jazz svedese, cominciò a conquistare una notevole reputazione intorno al 1935 e nello stesso periodo incise i primi dischi svedesi di un certo valore. Suonò a lungo in patria e all'estero nell'orchestra di Arne Hülpbers e, nei primi anni di guerra, diresse un proprio sestetto molto reputato. Nel 1949 entrò nell'orchestra di Thore Ehrling e partecipò al Festival del Jazz di Parigi. In epoca recente ba costituito una nuova formazione. B

TOUGH DAVE *(batt.)* N. a Oak Park (Illinois) li 26 aprile 1908 e M. a Newark (New Jersey) li 6 dicembre 1948. Cominciò a suonare professionalmente a Chicago nel 1925 con la Austin High School Gang. Dopo un breve periodo con Eddie Condon (1927) si unì a Danny Polo e venne in Europa, dove rimase fino al 1931. Tornato negli Stati Uniti, rimase inattivo fino al 1936, epoca in cui fu assunto nell'orchestra di Tommy Dorsey (1936-37 e ancora nel 1939). Dal 1938 al 1942 fece parte di alcune fra le più celebri orchestre bianche (Berigan, Goodman, Teagarden, Sbaw, Spivak, Herman). Durante la guerra fu con l'orchestra militare di Artie Shaw, che abbandonò per tornare con Woody Herman (1945). Negli ultimi anni suonò prevalentemente col gruppo Dixieland di Eddie Condon alternando tuttavia a periodi di lavoro lunghi periodi di riposo, a causa delle sue cattive condizioni di salute. B

TRICKY SAM (vedi Nanton Joe).

TRISTANO LENNIE *(piano - arr.)* N. a Chicago nel 1919. Nato da una famiglia di emigranti italiani, fu colpito ancora in fasce da una grave malattia che lo lasciò menomato tanto da fargli perdere completamente la vista all'età di nove anni. Studiò in una scuola per ciechi nell'Illinois, dove potè dedicarsi ancbe alla musica. Approfondì poi i suoi studi musicali al Conservatorio di Chicago. Dedicatosi alla carriera di orchestrale, come pianista e tenorsassofonista, ebbe degli inizi molto difficili. Nella primavera del 1946 costituì un trio con il chitarrista Billy Bauer, con cui si trasferì a New York suscitando l'ammirazione dei critici. Dopo aver suonato col trio in vari locali newyorkesi, ed essersi sopratutto dedicato all'insegnamento, costituì un quartetto; poi un quintetto (inizio 1949) con Lee Konitz, incidendo vari dischi. Recentemente ha fondato una casa di dischi ed una scuola musicale che dirige, avendo come allievi numerosi musicisti di fama. È una delle più forti personalità affermatesi dopo il tramonto del bebop ed uno dei capiscuola del cool jazz. B

TRUMBAUER FRANKIE *(sax. alto)* N. a Carbondale (Illinois) nel 1900. Imparò da solo a suonare il sassofono, ma studiò li violino, li trombone ed li flauto sotto la guida di insegnanti privati. Cominciò a suonare professionalmente a St. Louis; poi si trasferì a Chicago dove suonò con Ray Miller e con altre orchestre. Nel 1925 formò una sua orchestra che agì all'Arcadia Ballroom di St. Louis. Poi fece parte dell'orchestra di Jean Goldkette a Detroit, assieme a Bix Beiderbecke con cui incise numerosi dischi rimasti famosi. Entrò poi insieme a Bix nell'orchestra di Paul Whiteman (1928), rimanendovi fino al 1938, anno in cui riformò una sua orcbestra. Nel 1940 abbandonò la musica per impiegarsi nell'aviazione civile. B

TUCKER SOPHIE *(voc.)* N. a Boston nel 1884. Passò la sua prima giovinezza ad Hartford (Connecticut) dove suo padre gestiva un ristorante. Si dedicò poi al vaudeville affermandosi nelle riviste di Flo Ziegfeld a Broadway, nei primi anni del secolo. Nel 1911 legò li suo nome al grande successo di una canzone da lei lanciata, *Some of these days*, e divenne popolarissima. Ha preso parte a numerosi film, dai primi tempi del sonoro in poi, fra cui *Broadway melody of 1938* e *Sensations of 1945.* Nell'estate del 1952 fece un lungo giro in Europa esibendosi so-

pratutto a Londra. È nota col nomignolo di «Red Hot Mama». (v. n. Sophie Ahuza). B

TURNER JOE *(voc.)* N. a Kansas City intorno al 1908. Iniziò la carriera professionale cantando per il pianista Pete Johnson, col quale si è affermato, intorno al 1938, come uno dei migliori cantanti di hlues. Ha seguito Johnson a New York ed a Chicago, e con lui ha inciso molti dischi. C

TURPIN TOM *(piano)* N. a St. Louis (Missouri) intorno al 1875 e M. nella stessa città nel 1922. Uno dei primi pianisti di ragtime che la storia del jazz ricordi, fu molto popolare a St. Louis alla fine del secolo scorso. Il suo *Harlem Rag* fu la prima composizione di ragtime puhhlicata (1897). Fu uomo politico e manager di numerosi locali puhhlici e case da gioco di St. Louis in cui suonarono vari pianisti di ragtime di valore, come Louis Chauvin. (v. n. Tom Turner). C

VASSEUR BENNY *(tbone)* N. a Camhrai (Francia) il 7 marzo 1926. Dedicatosi nell'infanzia allo studio del pianoforte, lo ahhandonò poi per completare i propri studi. Nel 1948 cominciò a studiare con molta serietà il trombone, e nel 1947 si presentò ad un torneo di amatori di Parigi, con una propria formazione, ottenendo un premio. Scritturato nell'orchestra di Claude Bolling, vi rimase qualche tempo affermandosi nel giro di pochi mesi come il migliore tromhonista francese. In epoca recente è entrato a far parte come solista della grande orchestra di Aimé Barelli. B

VAUGHAN SARAH *(voc.)* N. a Newark (New Jersey) il 24 marzo 1924. Fece i suoi dehutti professionali nell'orchestra di Earl Hines (1943) come pianista e cantante, raccomandata da Billy Eckstine. Quando Eckstine lasciò Hines per costituire la sua prima orchestra bebop (1944) la Vaughan lo seguì ottenendo in hreve un immenso successo. Negli ultimi anni ha cantato prevalentemente sola ed ha inciso innumerevoli dischi, sopratutto con orchestre di studio dirette dal marito, George Treadwell. C

VENTURA CHARLIE *(sax. ten. - bar.)* N. a Filadelfia il 2 dicemhre 1918. Nato in una numerosa famiglia di emigrati italiani, cominciò a studiare il sassofono all'età di quattordici anni. Si dedicò al jazz come dilettante per qualche tempo, partecipando a jam session con musicisti professionisti, fra cui Bill Harris. Ehhe il suo primo impiego continuativo nell'orchestra di Gene Krupa (1943-48) con cui guadagnò una grande reputazione. Nel 1946 costituì una propria grande orchestra che ridusse successivamente ad un piccolo complesso bebop, popolarissimo negli Stati Uniti, ritornando poi alla grande formazione nel 1950. Nel 1951-52 ha fatto parte di un fortunato complesso chiamato The Big Four con Buddy Rich, e successivamente del trio di Gene Krupa con cui fece una tournée in Giappone. (v. n. Charlie Venturo). B

VENUTI JOE *(viol.)* N. sulla nave di emigranti che portava i suoi genitori dall'Italia agli Stati Uniti il 1° settemhre 1904. Studiò a Filadelfia. Nel 1925, col chitarrista Eddie Lang, suo intimo amico, organizzò una orchestrina; suonò poi nelle orchestre ritmo sinfoniche di Roger Wolfe Kahn e di Paul Whiteman, prendendo parte nel frattempo a numerose sedute di incisione che gli valsero una grande reputazione. Dal 1932 circa al 1943 diresse varie formazioni, ritirandosi poi a Hollywood per dedicarsi prevalentemente ad incisioni di carattere commerciale. (v. n. Giuseppe Venuti). B

VINK FRANS *(piano)* N. all'Aia il 18 maggio 1918. Suonò nel 1938-39 in un'orchestra di semi professionisti: The Moochers. Diresse un suo complesso durante la guerra. Fondò nel 1945 la Dutch Swing College con la quale suonò quasi esclusivamente musica di Ellington su suoi arrangiamenti. Lasciata questa orchestra, fu in Svizzera ed in Spagna coi Grasshoppers. In Spagna suonò anche con Don Byas. Diresse un trio dal 1949. Ahbandonò poi la carriera per dedicarsi alla fotografia e suonò da allora solo saltuariamente. B

VINSON EDDIE «CLEANHEAD» *(voc. - sax. alto)* N. a Houston (Teaxs) il 18 dicembre 1917. Dapprima imparò a suonare il piano, poi il sax alto. Fu poi ingaggiato da Milt Larkins, nella cui orchestra cominciò anche a cantare. Fu in seguito con Floyd Ray (1940-41) e Cootie Williams (1942-44), al quale era stato raccomandato da Count Basie. Acquistata una huona notorietà, incise vari dischi sotto suo nome. C

Von **KLENCK FRANZ** *(sax. alto - cl.)* N. a Otterndorf/Niederelhe (Germania) il 26 aprile 1927. Studiò privatamente finchè nel 1948 ad una jam dell'Hot Cluh Berlino ehhe un grande successo ed iniziò la carriera professionale. Dal 1950 suonò in pic-

coli complessi a Francoforte ed a Berlino, fra i quali il migliore fu quello di Paul Kuhn. Dal 1950 è con Kurt Edelhagen. B

WALLER FATS *(piano)* N. a Filadelfia il 21 maggio 1904. M. a Kansas City il 15 dicembre 1943. Iniziò gli studi del piano e dell'organo giovanissimo, e debuttò come solista di piano, all'età di sedici anni, a New York. Suonò in vari locali notturni newyorkesi (1921-24), fu nell'orchestra di Erskine Tste a Chicago (1925-26), e tornò a New York per esibirsi ancora come solista in locali notturni (1927-30). Dopo un breve periodo alla radio di Cincinnati, costituì un proprio complesso che divenne in breve popolarissimo e col quale incise innumerevoli dischi. Nel 1938 si esibì in Inghilterra. Una delle più grandi figure del jazz, Waller morì al culmine della propria celebrità, in seguito ad un attacco cardiaco che lo colse durante un viaggio aereo da New York a Kansas City. (v. n. Thomas Waller). C

WALLINGTON GEORGE *(piano - arr.)* N. a Palermo nel 1924. Figlio di un cantante lirico, emigrò coi genitori a New York nel 1925. A nove anni iniziò gli studi del pianoforte ed a quattordici debuttò professionalmente in un'orchestrina da ballo. Dai sedici ai venti anni militò in vari complessini newyorkesi, finchè nel 1944 non fu ingaggiato da Dizzy Gillespie e Oscar Pettiford come pianista nel primo complesso bebop che sia mai stato formato. Successivamente ha suonato con i più disparati complessi newyorkesi, prendendo parte a numerose sedute di incisione. È anche un arrangiatore molto reputato. (v. n. Giorgio Figlia). B

WALKER T-BONE *(voc. - chit.)* N. a Linden (Texas) intorno al 1905. Trasferitosi a Dallas, dove cantava in un *drive-in*, vi incontrò Ida Cox e si unì a lei al seguito di una rivista che faceva una tournée negli stati del Sud. Girò poi cantando e suonando (soprattutto il piano) un po' dappertutto, in modo particolare nel Texas, senza peraltro fare della musica la sus professione fino al 1941. Negli ultimi anni ha suonato e cantato di preferenza a Hollywood e a San Francisco, ed ha inciso numerosi dischi. (v. n. Aaron Walker). C

WASHINGTON BUCK *(piano)* N. negli Stati Uniti intorno al 1908. Conquistò la celebrità con un numero di vaudeville, in compagnia del ballerino «Bubbles», sotto l'etichetta *Buck and Bubbles*. Buck accompagnava il ballerino che danzava il tip-tap e con lui si esibiva in sketch di ottimo gusto e di sottile comicità. Come pianista è stato sempre molto apprezzato dai musicisti ed ha inciso con nomi famosi: Louis Armstrong, Bessie Smith, Coleman Hawkins, ecc. La coppia *Buck and Bubbles* ha preso parte al film *«Venere e il professore»* *(A song is born)*. (v.n. Floyd Washington). C

WASHINGTON DINAH *(voc.)* N. a Tuscaloosa (Alabama) nel 1924. Trasferitasi bambina a Chicago con la famiglia, cominciò a cantare e a suonare il piano in una chiesa all'età di undici anni. Nell'adolescenza formò poi un coro col quale si esibì in molte chiese degli Stati Uniti. Nel 1942, essendosi ammalata, fu costretta a sciogliere il coro: cominciò allora ad esibirsi come cantante singola e a dedicarsi al blues. Vinto un concorso per dilettanti, fu scritturata in un locale notturno di Chicago e in quell'occasione assunse l'attuale pseudonimo. Ingaggiata da Lionel Hampton, incise con la sua orchestra vari dischi nel 1943 e 1944: successivamente, raggiunto un considerevole successo, ha inciso copiosamente sotto proprio nome. (v. n. Ruth Jones). C

WATERS ETHEL *(voc.)* N. a Chester (Pennsylvania) il 31 ottobre 1900. Debuttò come cantante, in teatro, all'età di quattordici anni. Girò poi in molti teatri d'America, esibendosi in spettacoli di varietà ed in commedie musicali che le valsero una grande reputazione presso il pubblico negro. Apparve poi in vari locali notturni, e interpretò, negli ultimi anni, alcuni film di successo, fra i quali *«Destino»* *(Tales of Manhattan)*, *«Cabin in the Sky»* e *«Pinky, la negra bianca»*. Ha scritto un libro autobiografico dal titolo *«His eye is on the sparrow»*, che ha avuto un ottimo successo. C

WATSON LEO «SCAT» *(voc. - batt.)* N. a Kansas City il 27 marzo 1898, e M. a Los Angeles il 2 maggio 1950. Suonò il trombone e la batteria, ma raggiunse la notorietà come cantante e come inventore di uno stile grottesco di canto *«scat»* che troverà il più illustre esponente in Slim Gaillard. Cantò con gli Spirits of Rhythm, nella orchestra di Gene Krupa (1938), diresse anche un complesso sotto il suo nome. Negli ultimi dieci anni, lavorò quasi esclusivamente in California sia come batterista che come cantante. C

WATTERS LU *(tr. - arr.)* N. a Santa Cruz

(California) nel 1911. Suonò in diversi complessi da ballo per parecchi anni senza emergere dalla mediocrità e dedicandosi anche all'arrangiamento. La sua passione per il jazz tradizionale lo indusse a formare in seno alla grande orchestra di ventidue elementi che suonava al Sweet's Ballroom a Oakland (S. Francisco), un piccolo complesso Dixieland che nel 1939 suonò alla Golden Gate International Exhibition. Nel 1940 fu invitato dalla S. Francisco Hot Music Society a partecipare ad una delle jam settimanali, e poco dopo suonò al Dawn Club di S. Francisco dove l'orchestra rimase anche nel 1941 sotto il nome di Yerba Buena Jazz Band. Nel 1943 si unì all'orchestra Bunk Johnson per un breve periodo. La Yerba Buena Jazz Band, che si sciolse alla fine del 1951, epoca in cui Watters abbandonò la musica, fu il primo complesso semidilettantistico che ricreò perfettamente l'antico jazz di New Orleans, dando il via al cosiddetto New Orleans Revival. B

WAYNE CHUCK *(chit.)* N. a New York il 27 febbraio 1923. Nato da genitori cecoslovacchi, studiò dapprima il mandolino, facendosi assumere in un'orchestra russa di balalaike. A diciotto anni dovette abbandonare la musica ed occuparsi come fattorino d'ascensore; suonò poi in vari complessi minori dove rivelò eccellenti doti tanto che Woody Herman lo assunse nel 1946 in sostituzione di Billy Bauer. Allo scioglimento dell'orchestra di Herman si dedicò per qualche tempo ai piccoli complessi e all'incisione e poi entrò nel quintetto di George Shearing (1949-52) con cui guadagnò larga notorietà. Successivamente costituì un proprio trio. (v. n. Charles Jagelka). B

WAYNE FRANCES *(voc.)* N. a Boston il 26 agosto 1919. Figlia di emigranti italiani, si dedicò allo studio del canto giovanissima, studiando in Italia. Nel 1940 debuttò come cantante in un locale di Boston; fu poi con le orchestre di Sam Donahue e di Charlie Barnet (1941), affermandosi definitivamente con l'orchestra di Woody Herman con cui rimase dal 1943 al 1946. È moglie dell'arrangiatore Neal Hefti col quale ha lavorato quasi sempre e con cui ha costituito un'orchestra nel 1952. (v. n. Chiarina Francesca Bertocci). B

WEATHERFORD TEDDY *(piano)* N. a Bluefield (West Virginia) l'11 settembre 1903 e M. a Calcutta il 25 aprile 1945. Suonò nella Erskine Tate's Vendome Orchestra a Chicago all'epoca in cui vi era anche Louis Armstrong. Venne in Europa verso il 1930 ed incise a Parigi diversi assoli di piano. Poi partì per l'India dove lavorò per diversi anni e dove morì nel 1945, colpito dal colera. C

WEBB CHICK *(batt.)* N. a Baltimora (Maryland) il 10 febbraio 1909. M. nella stessa città il 16 giugno 1939. Fece i suoi debutti su dei battelli che facevano il traghetto nella baia di Sheapshead e nella Jazzbo Orchestra. Recatosi a New York in cerca di fortuna, trovò un ingaggio nella orchestra di Edward Dowell. Organizzò poi un'orchestra nel 1926 che presto raggiunse una notevole fama e ottenne ingaggi particolarmente importanti come quello al Savoy. Nel 1930 entrarono nella sua orchestra musicisti come Jimmy Harrisson e Benny Carter, il quale ultimo diede un importante apporto all'orchestra anche come arrangiatore. Dopo il 1935, l'orchestra di Webb raggiunse una grande notorietà con l'ingresso della cantante Ella Fitzgerald. (v. n. William Webb). C

WEBSTER BEN *(sax. ten.)* N. a Kansas City il 27 marzo 1909. Si dedicò al tenore nel 1929 dopo aver suonato il piano ed il sassofono contralto in orchestrine minori. Fece parte di numerose orchestre di fama, tra le quali vanno ricordate quelle di Bennie Moten (1932), Andy Kirk, Fletcher Henderson (1934 e ancora 1937-38), Benny Carter, Cab Calloway (1935-37) e Duke Ellington (1940-42) col quale tornò ancora nel 1948. C

WELLS DICKIE *(tbone)* N. a Centersville (Tennessee) il 10 giugno 1907. Debuttò nell'orchestra di Booker T. Washington. Fece poi parte delle orchestre di Charlie Johnson, Lloyd Scott (1928), Luis Russell (1931), Elmer Snowden (1932), Benny Carter (1932), Fletcher Henderson (1933) e Teddy Hill (1937) col quale venne in Europa, dove incise alcuni dischi sotto suo nome, per la marca Swing. Fu poi con Count Basie (1938-45). Buck Clayton (1946), Sy Oliver (1947), e ancora con Basie, fino al 1950. Negli ultimi anni ha suonato prevalentemente a New York con un complessino diretto da Jimmy Rushing. Nel 1952 venne a Parigi. C

WEST DOC *(batt.)* N. a Wolford (North Dakota) nel 1915 e M. a Cleveland (Ohio) il 4 maggio 1951. Trasferitosi a Chicago nel 1926, vi studiò il pianoforte ed il violoncello, facendo i suoi debutti professionali

nell'orchestra di Tiny Parham nel 1932. Fu poi con Erskine Tate, Roy Eldridge (1937-38) e nell'orchestra di Chick Webb (1939), che fu da lui sostituito nei mesi che precedettero la sua morte. Lasciata l'orchestra di Webb, tornò con Eldridge che lasciò per essere assunto da Ellington e poi da Basie. Fu un assiduo frequentatore del Minton's Playhouse di New York durante la gestazione dello stilo bebop. Negli anni recenti ha fatto parte di numerosi complessi bebop della 52ª Strada, incidendo con varie formazioni numerosi dischi. (v. n. Harold West). **C**

WETTLING GEORGE *(batt.)* N. a Topeka (Kansas) il 28 novembre 1906. Cominciò a suonare in orchestrine studentesche, dalle quali passò a far parte di vari complessi minori di Chicago. Nel 1936 giunse a New York dove fu assunto da Artie Shaw. Fu poi con Bunny Berigan (1937), con Red Norvo e Paul Whiteman (1938-39). Da qualche anno suona esclusivamente in complessini di stile Dixieland a New York, coi quali ha inciso numerose facce, alcune delle quali sotto suo nome. È anche un dotato pittore. **B**

WHETSOL ARTHUR *(tr.)* N. a Punta Gordo nel 1905. M. nel 1942. Studiò al Conservatorio della Howard University. Dopo aver suonato in complessi minori entrò nell'orchestra di Duke Ellington nel 1923 e la lasciò nel 1938, salvo due brevi parentesi, per ingaggi con Claude Hopkins e con i White Brothers. **C**

WHITE JOSH *(voc. - chit.)* N. a Greenville (Carolina del Sud) intorno al 1908. Ebbe come maestri Blind Lemon Jefferson e Lead Belly. Cominciò a incidere nel 1932 ma la sua fortuna iniziò al seguito di Lead Belly in diversi concerti ed in esibizioni nei locali di Greenwich Village. Nel 1940 fece una tournée nel Messico. Si dedicò soprattutto ai canti popolari, ai blues ed alle ballate, ma incise anche qualche disco di jazz con Sidney Bechet. Ebbe una parte di rilievo nel film « *Le colline camminano* ». Fece delle tournée europee nel 1950 e nel 1951, toccando anche l'Italia (1951) (v. n. Joshua White). **C**

WHITEMAN PAUL *(dir. - viol.)* N. a Denver (Colorado) il 28 marzo 1890. Figlio di un consulente musicale per le scuole pubbliche, suonò il violino nell'orchestra sinfonica di Denver e più tardi alla S. Francisco People Orchestra. Dal 1917 al 1918 diresse un'orchestra della Marina degli Stati Uniti di 40 elementi. Poi formò un'orchestra da ballo a S. Barbara (California) e cominciò a dedicarsi al cosiddetto Jazz Sinfonico che gli diede grande notorietà. Il 12 febbraio 1924 presentò per la prima volta all'Aeolian Hall di New York la « *Rapsodia in blue* » di Gershwin. Diede diversi concerti negli Stati Uniti e nel 1926 venne in Europa. Nella sua orchestra militarono musicisti di grande valore, primo fra tutti Bix Beiderbecke. Interpretò film musicali rimasti famosi quali « *Il Re del Jazz* » e « *Rapsodia in blue* ». Fondò il premio Whiteman, annuale, per i compositori americani di jazz sinfonico e sul jazz scrisse anche un libro. Recentemente, fra le altre attività, è stato *disc-jockey* di una stazione radio americana. **B**

WICKMAN PUTTE *(cl.)* N. a Falun (Svezia) il 10 settembre 1924. Cominciò a suonare il clarinetto all'età di diciassette anni. Dopo aver militato in complessi minori, ebbe il suo primo ingaggio importante nell'orchestra di Hasse Kahn, che lasciò per costituire con alcuni membri dell'orchestra un proprio quintetto (circa 1948) che successivamente fu aumentato a sestetto. Nel 1949, affermatosi come uno dei migliori musicisti svedesi, partecipò al Festival del Jazz di Parigi, ottenendo un grande successo. Col suo complesso fece anche tournée all'estero, trattenendosi a lungo in Germania (1951) suonando anche varie volte alla radio tedesca. **B**

WILBER BOB *(cl. - sopr.)* N. a Scarsdale (New York) nel 1926. Ebbe come maestro Sidney Bechet e si rivelò nel 1946 con un complesso di giovanissimi in una jam al Jimmy Ryan's nella 52ª Strada di New York, complesso costituito qualche tempo prima a Scarsdale. Nel 1948 partecipò al Festival del Jazz di Nizza, dove suonò nel complesso di Milton Mezzrow ottenendo un buon successo. Di ritorno a New York, formò una nuova orchestra con musicisti anziani che suonò a lungo a Boston con grande successo e che si sciolse nel 1950. Successivamente ha svolto una attività molto varia suonando con numerosi complessi. Nel 1951, ebbe una crisi di coscienza e, dichiarandosi stanco del jazz tradizionale, si mise a studiare il cool jazz. **B**

WILLIAMS CLARENCE *(piano - comp.)* N. in Luisiana nel 1897. Fu uno dei pionieri del pianoforte jazz. Iniziò la sua carriera accompagnando diverse cantanti di blues con le quali incise anche abbondantemente (Sippie Wallace, Margaret Johnson, Bessie

Smith ecc.). Accompagnò anche Louis Armstrong in molti dei suoi primi dischi. Dal 1925 in avanti diresse un grande numero di formazioni di studio, tra le quali degne di nota: i Blue Five, i Jazz Kings, gli Harmonisers, i Washboard Four, la Jug Band ecc. In questi complessi militarono quasi tutti i migliori musicisti dell'epoca: Armstrong, Bechet, Hawkins, Henry Allen, Willie The Lion Smith, Cozy Cole ed altri. È anche compositore di notevole importanza. Fra i temi da lui composti meritano di essere ricordati: *I ain't got nobody*, *Baby won't you please come home*, *Sister Kate*, *Gulf Coast blues* ecc. È da molti anni editore di musica. C

WILLIAMS COOTIE *(tr.)* N. a Mobile (Alabama) il 24 luglio 1908. Cominciò ad interessarsi alla musica all'età di quattordici anni. Fece parte dell'orchestra studentesca della propria scuola e debuttò ufficialmente in Florida nel 1925, nel complesso di Eagle Eye Shields. Cominciò ad attirare l'attenzione nell'orchestra di Fletcher Henderson (1928-29) che lasciò per unirsi a Duke Ellington (1929-40) che lo fece conoscere ad un largo pubblico. Dal 1940 al 1941 fece parte del complesso di Benny Goodman con cui incise numerosi dischi e che abbandonò per costituire un proprio complesso. (v. n. Charles Melvyn Williams). C

WILLIAMS MARY LOU *(piano)* N. a Pittsburgh (Pennsylvania) l'8 maggio 1910. Cominciò a studiare il piano a cinque anni, ed a sette già dava concerti in pubblico e all'Università di Pittsburgh, dando prova di eccezionale precocità. Ottenuto il diploma a quindici anni, debuttò l'anno successivo come pianista in un vaudeville. Si trasferì poi a Memphis dove entrò nell'orchestra di Andy Kirk (1931), come pianista ed arrangiatrice, restandovi per undici anni, e lavorando prevalentemente a Kansas City. Lasciata questa orchestra, ne formò una propria e si esibì come solista in vari locali notturni, stabilendosi definitivamente a New York. Oltre che ottima pianista è arrangiatrice di grande talento, ed ebbe occasione nella sua lunga carriera di preparare arrangiamenti per Louis Armstrong, Bob Crosby, Goodman, Red Norvo, ed altri. C

WILLIAMS NELSON *(tr.)* N. a Montgomery (Alabama) il 26 settembre 1917. Trasferitosi con la famiglia a Birmingham, cominciò a studiare il pianoforte a tredici anni, dedicandosi subito dopo alla tromba. Notato dal pianista Cow Cow Davenport, fu da lui assunto per il suo primo ingaggio, all'età di quattordici anni. Militò poi in orchestre minori (Trianon Crakerjaks, Brown Skin Models, e persino in un complesso femminile: le Dixie Rhythm Girls) ed ebbe il suo primo ingaggio importante nell'orchestra di Tiny Bradshaw, all'inizio della guerra. Fu poi per tre anni in un'orchestra militare, con la quale girò i fronti di guerra del Pacifico. Rivestiti gli abiti civili fu assunto da John Kirby ed infine da Duke Ellington (1949) col quale venne in Europa nel 1950. Nel 1951 tornò in Francia, per fermarsi a Parigi. C

WILLIAMS SANDY *(tbone)* N. negli Stati Uniti verso il 1905. Suonò con i Red Hot Peppers di Jelly Roll Morton nel 1930. Poi entrò nell'orchestra di Fletcher Henderson (1932-33) e quindi in quella di Chick Webb, rimanendovi fino alla morte di quest'ultimo (1934-39). Nel 1941 ritornò col Fletcher Henderson. Dal 1946 al 1948 fu nel complesso di Rex Stewart con cui venne in Europa nel 1947. C

WILLIAMS SPENCER *(comp. - piano)* N. a New Orleans nel 1889. Trasferitosi con la famiglia a Birmingham (Alabama), vi passò la prima giovinezza. Alla morte della madre si stabilì a Chicago (1906) e vi rimase due anni guadagnandosi da vivere come pianista. Fu poi per molti anni fattorino su una linea automobilistica e lavorò a lungo nelle ferrovie. Cominciò poi a comporre alcune canzoni, alcune delle quali divennero classici del jazz, come *Basin Street Blues*, *Royal Garden Blues*, *Mahogany Hall Stomp*, *Tishomingo Blues* ecc. Nel 1932 si trasferì in Inghilterra e vi si stabilì definitivamente. Ha inciso alcuni dischi come pianista e cantante nel 1930. C

WILSON JUICE *(viol.)* N. a St. Louis il 21 gennaio 1904. Cominciò a suonare a Chicago. Dopo aver suonato con Freddie Keppard (1918), andò a Toledo (Ohio). Fu nell'orcbestra di Charles Swayne (1921), con Lloyd Scott a New York (1928) ed infine con Noble Sissle con cui venne in Europa, a Parigi e a Londra nel 1929. Fu poi con Leon Abbey con cui venne anche in Italia. Dopo aver suonato in Svizzera, Egitto, Tangeri ed a Malta, si ritirò dalla professione. (v. n. Robert Edward Wilson). C

WILSON TEDDY *(piano)* N. a Austin (Texas) il 24 novembre 1912. Studiò nell'Alabama, iniziando gli studi musicali in giovane età sotto la guida dei genitori. Nel

1929, stabilitosi a Detroit, iniziò la propria carriera musicale suonando in orchestre locali. Assunto nell'orchestra di Milton Senior, la seguì fino a Chicago (1931) dove trovò presto importanti ingaggi. Fu con Jimmie Noone, Benny Carter (1933), Willie Bryant (1934-35) e infine con Benny Goodman (1935-39) col quale incise numerosi dischi che gli procurarono una larga notorietà. Nel 1939 costituì una propria orchestra che ebbe buon successo e che sciolse nel 1944, preferendo dedicarsi all'insegnamento, alle sedute di incisione ed alla radio. Nel 1952 costituì un nuovo complessino e successivamente fece una tournée in Svezia. (v. n. Theodore Wilson). C

WINDING KAI *(tbone)* N. a Aarus (Danimarca) il 18 maggio 1922. Emigrato negli Stati Uniti a dodici anni, si dedicò agli studi del trombone durante le scuole. Fece i suoi debutti professionali nel 1940 in orchestre minori, passando poi nei complessi di Sonny Dunham e di Alvino Rey. Dopo il servizio militare (1942-45) fu assunto nell'orchestra di Benny Goodman e successivamente in quella di Stan Kenton (1946-47) in cui si rivelò come uno dei migliori trombonisti della giovane generazione. Allo scioglimento della orchestra di Kenton passò in vari complessini bebop di New York (Charlie Ventura, Gene Ammons, Charlie Parker, Tadd Dameron, Oscar Pettiford, ecc) dirigendone nel 1948 uno formato assieme al cantante Buddy Stewart. Nel 1949 fu anche per breve tempo con Herman. B

WYNN AL *(tbone)* a New Orleans il 29 luglio 1907. Frequentò le scuole elementari a New Orleans, le medie a Chicago. A undici anni cominciò a studiare il trombone con insegnanti privati. Suonò con Ma Rainey (1922-23), diresse una sua orchestra (1923-28), fu con Charlie Creath (1928), Louis Armstrong (1928), Levy-Wyne in Germania (1928-29), con Sam Wooding in Spagna (1929-31), Harry Flemming (1931), Louis Douglas Revue (1931-32) e di nuovo con Flemming (1932) con cui si esibì anche in Italia. Ritornò a New Orleans, che lasciò per unirsi a Jimmie Noone a Chicago (1939-40). Dal 1937 al 1939 suonò anche con Fletcher Henderson. (v. n. Albert Wynn). C

YANCEY JIMMY *(piano)* N. a Chicago nel 1894. M. nella stessa città il 17 settembre 1951. Iniziò come ballerino e cantante in una compagnia di vaudeville, con la quale venne in Europa, a Londra. Rientrato in America, abbandonò la compagnia e si dedicò allo studio del pianoforte. Suonò poi per molti anni in un medesimo locale, il White Sox Ball Park di Chicago. Poi si ridusse in un locale più piccolo, il 29th Club (1934-39). Negli ultimi anni, ha suonato in locali secondari di Chicago, prevalentemente in compagnia della moglie, Estella «Mama» Yancey, quale cantante. È considerato come uno dei più importanti pianisti di boogie-woogie. C

YOUNG LESTER *(sax. ten.)* N. a New Orleans il 27 agosto 1909. Nato in una famiglia di musicisti, imparò dapprima a suonare la batteria ed il sax contralto. Suonò anche, nei primi anni della sua carriera, il baritono, e talvolta il clarino. Dopo aver fatto parte, per qualche anno, dell'orchestra di Art Bronson, trasferitosi a Kansas City, fu con Walter Page, Benny Moten e col primo complesso di Count Basie. Dopo una breve permanenza nell'orchestra di Fletcher Henderson (1934) ed in quella di Andy Kirk, ritornò con Basie (1936) con cui si trasferì a New York ottenendo un grande successo. Nel 1940 lasciò Basie per costituire un proprio complesso. Dopo una breve riapparizione nell'orchestra di Basie (1943-44), costituì di nuovo un complesso e partecipò a varie tournée della troupe del Jazz At The Philharmonic, acquistando una vastissima popolarità. Con questa troupe venne anche in Europa nel 1952. È considerato universalmente uno dei migliori specialisti del suo strumento ed ha influenzato in modo decisivo gli sviluppi del jazz moderno. C

YOUNG TRUMMY *(tbone)* N. a Savannah (Georgia) il 1° dicembre 1912. Suonò con Earl Hines dal 1933 al 1937. Fece poi parte del complesso di Jimmie Lunceford dal 1937 al 1944 e nel 1946, e con lui acquistò una buona notorietà. Nel 1945 fu nell'orchestra di Boyd Raeburn. Partecipò a qualche tournée col Jazz At The Philharmonic ed infine si trasferì per cinque anni alle Haway. Nel 1952 fu assunto nel complesso di Louis Armstrong con cui venne in Europa. (v. n. James Young). C

ZURKE BOB *(piano)* N. a Detroit (Michigan) nel 1910. M. a Los Angeles il 16 febbraio 1944. Cominciò a farsi notare nel 1936 quando fu ingaggiato nell'orchestra di Bob Crosby per sostituire Joe Sullivan. Con Crosby, col quale rimase fino al 1939, si affermò come uno dei più brillanti pianisti bianchi. Lasciato Crosby costituì un proprio complessino, che fu attivo a Los Angeles nei primi anni di guerra. B

PARTE IV

Discografia italiana

a cura di GIUSEPPE BARAZZETTA
con la collaborazione di ENZO FRESIA
e OSCAR MOIRAGHI

Le pagine discografiche che seguono sono il risultato di un lungo e paziente lavoro di attenta cernita dalla produzione discografica nazionale delle incisioni jazzistiche pubblicate dal 1920 a tutto il mese d'agosto del 1952: in totale 2900 registrazioni.

L'indirizzo prefissatomi è stato quello di includere tutte le incisioni di interesse jazzistico *pubblicate* in Italia, tralasciando pertanto quelle di edizione estera e importate, sia perchè il numero di copie di queste fu necessariamente limitato, sia perchè, in parecchi casi, mancò conferma scritta (supplemento, catalogo, etc.) di tale immissione di dischi nel nostro mercato. Non dimentichiamo inoltre che le incisioni con numero di catalogo straniero (per lo più inglese e americano) sono facilmente reperibili nelle discografie più note alle quali accennerò più avanti.

Una sola eccezione mi è sembrato di poter fare per i dischi Capitol, Decca (serie F 9000 e C 16000), London, distribuiti in Italia dall'inizio del 1952, perchè, sebbene vengano in un primo tempo importati dischi stampati in Inghilterra, ne viene pure importata la matrice, il che permette, a scorta esaurita, la pubblicazione degli stessi dischi in Italia: ciò che è spesso avvenuto.

Primi in Italia a fornire al collezionista di jazz inciso un repertorio in forma discografica della produzione jazzistica nel nostro Paese, furono Ezio Levi e Giancarlo Testoni nella loro « Introduzione alla vera musica di jazz » (1938) e quest'opera mi fu di utilissimo riferimento per le incisioni pubblicate da più vecchia data. Consultato fu pure il libretto compilato da Roberto Leydi per le incisioni « in catalogo » delle Case Odeon e Parlophon (Guida Discografica 1951 Odeon-Parlophon).

Per la raccolta dei dati propriamente discografici (date e luoghi d'incisione - formazioni) mi sono servito delle tre più importanti opere sull'argomento (tuttora in corso di pubblicazione): Jazz Directory di Dave Carey e Albert J. McCarthy (Vol. I, II, III e IV), Index To Jazz di Orin Blackstone (Loose Leaf Edition - parte I), Hot Discographie Encyclopedique di Charles Delaunay (vol. I e II), nonchè di Index To Jazz del Blackstone (quattro volumi 1945-48) e di New Hot Discography del Delaunay (un volume - 1948) per le parti mancanti alle prime tre opere. In caso di dati discordanti fra loro ho preferito quelli forniti da Jazz Directory e da Index To Jazz per la loro maggiore precisione.

Buon ausilio ha pure fornito la consultazione delle seguenti riviste tecniche: Jazzfinder-Playback - Discophile - Jazz Music - Melody Maker - Jazzfinder '49 - Down Beat - Metronome - Jazz Hot - ed altre.

Un discorso a parte va fatto per la sezione italiana, che trovasi in fondo, e che riguarda le incisioni effettuate da musicisti italiani.

Considerata la poca estensione della conoscenza jazzistica in Italia nel periodo prebellico e negli anni dell'ultima guerra, si è tenuto conto solo di quelle determinate incisioni (o serie di incisioni) di cui si conobbe l'*intenzione* jazzi-

stica, mentre invece, nell'elencare la produzione incisa da musicisti nazionali dal 1946 in poi, si è guardato al *contenuto* jazzistico, naturale risultato del grande sviluppo del movimento pro jazz del dopoguerra, e all'*originalità* dell'esecuzione. Sono stati pertanto esclusi dalle incisioni del dopoguerra tutti gli arrangiamenti standard e, anche nell'ambito della stessa seduta d'incisione, sono state omesse incisioni ritenute non particolarmente significative.

Un ringraziamento di cuore va, in primo luogo, a chi collaborò alla compilazione di questa discografia: a Giacomo Carrara, che mi aiutò in una primitiva stesura (1947-48), a Enzo Fresia (che curò la parte dedicata ai « moderni ») e a Oscar Moiraghi, che divisero con me la fatica di questa definitiva.

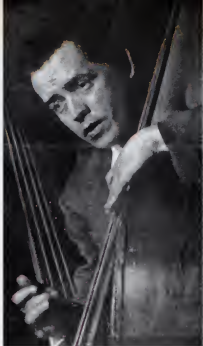
Vanno pure ricordati e ringraziati l'inglese Bert Whyatt, condirettore del Discophile, per il valido aiuto fornito a chiarire parecchi punti oscuri, e Christian Livorness che ha contribuito a fornire molti dati mancanti su Grappelly, sul Quintetto dell'Hot Club de France e su Reinhardt.

Un ringraziamento particolare va infine al Sig. Patrick Amoore, della Voce del Padrone, Columbia, Marconiphone SpA, Milano, che mise a disposizione l'intero archivio dei cataloghi, al Sig. Angelo Rognoni della Carisch S.A., Milano, al Mo. Malipiero della S.A. Durium, al Sig. Tosi della Decca Italiana, al Sig. Grattarola della Nuova Mayor, al Dr. Ermanno Agostinetti della Cetra, al Mo. Eros Sciorilil e alla Sig.na Germana Niccolini della Fonit, ed, infine, un ringraziamento a chi, fra i lettori, mi segnalerà le eventuali omissioni o inesattezze perchè ogni opera del genere è fatale che ne contenga.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI DI MARCHE DI DISCHI

BR	= Brunswick	GR	= Grammofono (vecchio nome della Voce del Padrone)
CAP	= Capitol	HOJ	= History of Jazz
CEL	= Celson	LON	= London
CETRA	= Cetra	MAY	= Mayor
CETRA TE	= Cetra Serie Tempo	MGM	= Metro Goldwyn Mayer
CGD	= Compagnia Generale del Disco	MU	= Music
CGD Bst	= CGD Blue Star	OD	= Odeon
CIR	= Circle	OD SS	= Odeon Swing Series
CO	= Columbia	PAT	= Pathé
DE	= Decca	PAT A	= Pathé Actuelle
DEB	= Decca Edison Bell	PARL	= Parlophon
DURIUM	= Durium	POL	= Polydor
DU PA	= Durium Serie Pacific	SONO	= Sonovox
FON	= Fon	VdP	= Voce del Padrone
FONIT	= Fonit		
FONOLA	= Fonola		

Alcune altre marche di dischi sono state di tanto in tanto presenti sul mercato (Edison Bell e altre), ma, a quanto ci risulta, non hanno mai prodotto niente di interessante dal punto di vista jazzistico.

La denominazione « Grammofono » appare sull'etichetta di tutti i dischi della serie R ed è inoltre stampata sui dischi serie HN e GW fino al 1936, anno

Eddie Safranski

Shelly Manne

Chubby Jackson

Billy Butterfield

Roy Eldridge

in cui venne sostituita con « Voce del Padrone ». Per brevità si è indicata la prima solo per la serie R e la seconda per le altre serie.

Con l'inizio dell'anno 1952 la Fonit cessava di pubblicare i dischi della serie Decca BM 1000 ma, nel corso dell'anno, ha ripubblicato quasi tutti i dischi di tale serie sotto il nome Fonit, annullando le lettere BM ma *mantenendo inalterata* la serie delle cifre. Pertanto non si è ritenuto opportuno indicare, a fianco di ogni numero di catalogo Decca BM, il corrispondente numero della ripubblicazione Fonit, in quanto identico al primo. *Non* sono stati ripubblicati soltanto quei Decca BM di emanazione della Decca inglese (Ted Heath, Quintetto Hot Club de France e altri) perchè, nel frattempo, subentrò la Decca italiana esclusivista in questo settore.

Durante il periodo bellico la Decca e la Polydor, furono costrette a modificare l'aspetto delle rispettive etichette e cioè: lasciandone inalterato il colore (blu chiaro per De e verde per Pol) l'intestazione divenne « *Fonit-Fonodisco Italiano Trevisan - Milano* » e immediatamente sotto le parole « *Serie Decca* (o *Polydor*) ».

Tuttavia nessuna modifica venne apportata alla numerazione del catalogo Decca o Polydor.

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI DI STRUMENTI

ACC	= accompagnamento	**HO**	= organo Hammond
ARR	= arrangiatore o arrangiamento	**MELL**	= mellophone
		ORCH	= orchestra
AS	= (contr)alto sax	**P**	= pianoforte
BJO	= banjo	**S**	= saxofoni - sezioni di saxofoni
BS	= sax baritono		
BTR	= batteria	**SB**	= sax basso
CBS	= contrabbasso	**SS**	= sax soprano
CEL	= celeste	**TR**	= tromba o cornetta
CELLO	= violoncello	**TRB**	= trombone
CH	= chitarra	**TS**	= sax tenore
CL	= clarinetto	**TUBA**	= basso tuba
DIR o LEADER	= direttore	**VIBR**	= vibrafono
FH o CORN. FRANC.	= corno francese (French horn)	**VL**	= violino
		VOC	= canto, ritornello vocale
FL	= flauto	**WASH**	= washboard
FISA	= fisarmonica	**XIL**	= xilofono

Per alcuni altri strumenti, di uso molto più limitato nel Jazz, si è preferito dare il nome per esteso (es. arpa, fagotto, hot fountain pen, oboe, viola e altri).

A

ADRIAN'S RAMBLERS

vedi: Adrian Rollini

ALL STARS STOMPERS

ALL STAR STOMPERS
Wild Bill Davison, tr.; Jimmy Archey, trb.; Albert Nicholas, cl.; Ralph Earl Sutton, p.; Danny Barker, ch.; George « Pops » Foster, cbs.; Warren « Baby » Dodds, btr.
New York, 26 luglio 1947.

Eccentric (That Eccentric Rag) (NY 43)	Cir **ES 40006**
Tishomingo Blues (NY 44)	Cel **QB 7048** - Cir **ES 40006**
Hotter Than That (NY 45)	Cel **QB 7047** - Cir **ES 40009**
Big Butter And Egg Man (NY 46)	Cel **QB 7047** - Cir **ES 40009**
Sensation (NY 48)	Cel **QB 7048**

New York 1947.
I Never Knew I Could Love Anyboby (NY 70) (retro Tony Parenti) Cir **ES 40002**

Nota. Alcune copie del Cel QB 7048 indicano erroneamente: **Tishamingo Blues**, mentre il Cir 40002 precisa **I Never Knew I Could Lover Anybody.**

HENRY ALLEN

Vedi anche:
Louis Armstrong — Fletcher Henderson
Wilton Crawley — Spike Hughes
Coleman Hawkins — James P. Johnson
Luis Russell

HENRY ALLEN E LA SUA ORCHESTRA
Henry « Red » Allen, tr. e voc.; Otis Johnson, tr.; James Archey, trb.; Albert Nicholas, cl.; Charlie Holmes, as.; Greely Walton, ts.; Luis Russell, p.; Will Johnson, ch.; Ernest « Bass » Hill, tuba; Paul Barbarin, btr.
New York, 15 luglio 1930.
Patrol Wagon Blues (62345) HAv (retro Mezz Mezzrow) VdP **GW 1338**

Nota. Trattasi in effetti dell'orchestra di Luis Russell, allora legata da contratto di esclusiva con la marca OKeh.

ORCHESTRA HENRY « RED » ALLEN
Henry Allen, tr. e voc.; Gene Michaels, cl.; Talmadge « Tab » Smith, as.; Ted McRae, ts.; Clyde Hart, p.; Danny Barker, ch.; John Kirby, cbs.; William « Cozy » Cole, btr.
New York, 12 Ottobre 1936.
Whatcha Gonna Do When There Ain't No Swing? (20052) HAv Br **5082**
Retro: Sharkey and His Sharks of Rhythm.

ALBERT AMMONS

vedi anche:
Meade Lux Lewis — Harry James

ALBERT AMMONS (p. solo)
New York, 30 dicembre 1938.
Shout for Joy (23894) — Parl B 71135
Retro: Ammons, Lewis, Johnson
ALBERT AMMONS AND HIS RHYTHM KINGS
Albert Ammons, p.; Ike Perkins, ch.; Israel Crosby, cbs.; sconosciuto batterista.
Chicago, 1946.
Boogie Woogie at the Civie Opera (331-4) — Cel QB 7077
Kilroy Boogie (622-3) — Cel QB 7077

GENE AMMONS

GENE AMMONS QUARTET
Gene Ammons, ts.; Duke Jordan, p.; Gene Wright, cbs.; Wesley Landers, btr.
26 giugno 1950.
I Can't Give You Anything But Love (JRC 91) — Mu JH 1070
GENE AMMONS' BAND
Howard McGhee, tr.; Gene Ammons, ts.; Edward « Sonny » Stitt, bs.; Charles Baterman, p.; Gene Wright, cbs.; Wesley Landers, btr.
27 luglio 1950.
Seven-Eleven (JRC 103) — Mu JH 1070

IVIE ANDERSON

IVIE ANDERSON & HER BOYS FROM DIXIE
Wallace Jones, Charles « Cootie » Williams, William « Rex » Stewart, tr.; Joe « Tricky Sam » Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown, trb.; Leon Albany « Barney » Bigard, cl. - ts.; Otto Hardwick, as. - bs. - s.; Johnny Hodges, as. - ss.; Harry Carney, bs. - cl.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, ch.; Hayes Alvis, Billy Taylor, cbs.; Sonny Greer, btr.; Ivie Anderson, voc.
22 aprile 1937.
Old Plantation (M 416) — Od SS A 2401
8 giugno 1937.
All God's Chiliun Got Rhythm (M 520) — Od SS A 2401
Nota. Trattasi in effetti dell'orchestra di Duke Ellington la quale, essendo legata con la casa Brunswick da contratto di esclusiva, aveva dovuto assumere il nome della cantante Ivie Anderson per incidere questo disco per la marca Variety.

ANDREWS SISTERS

Trio vocale composto da Patty, Maxene, LaVerne Andrews, di scarso interesse per il jazzofilo. Tuttavia, la presenza di musicisti di valore in diversi dei complessi che le accompagnarono, consiglia l'elencazione di quella parte del loro repertorio, pubblicato in Italia da Polydor prima e da Decca poi, che può avere più interesse per il collezionista.
THE ANDREWS SISTERS
voc. acc. da Vic Schoen, Bobby Hackett, tr.; Al Philburn, trb.; Don Watt, cl.; Frank Froeba, p.; Dave Barbour, ch.; Haig Stephens, cbs.; Stan King, btr.
Ottobre-novembre 1937.
Why Talk About Love (62666) — Pol 61178
Just A Simple Melody (62667) — Pol 61178
Nice Work If You Can Get It (62610) — Pol 61137 - De BM 1057
Bei Mir Bist Du Schoen (62611) — Pol 61137 - De BM 1057
acc. C. S. ma John McGhee, tr.; per Hackett, George Mazza, trb.; per Philburn, Tony Zimmers, cl. per Watt, Sam Weiss, btr.; per King.
New York, fine febbraio 1936.
Joseph, Joseph (63300) — Pol 61206 - De BM 1006
Tipitin (63301) — Pol 61169 - De BM 1004
Shortenin' Bread (63314) — Pol 61166
It's Easier Said Than Done (63315) — Pol 61170
When Have We Met Before (63316) — Pol 61169 - De BM 1004
Ooh Boom! (63317) — Pol 61166

acc. C. S. ma. Al Philburn, trb.; per Mazza, Sid Stoneburn, as.; per Zimmers, Nat Jaffe, p.; per Froeba.

Giugno 1936.

Says My Heart (63911) — Pol 61170
Pagan Love Song (63913) — Pol 61213 - De **BM** 1007

THE ANDREWS SISTER acc. da Orchestra Jimmy Dorsey.
Ralph Muzillo, Shorty Sherock, tr.; Bobby Byrne, Sonny Lee, Don Mattison, trb.; Jimmy Dorsey, cl. e as.; Milton Yaner, Sam Rubinwitch, as.; Charles Frazier, Herbie Haymer, ts.; Freddie Slac, p.; Roc Hillman, ch.; Jack Ryan, cbs.; Ray McKinley, btr.

Autunno 1936.

Tu-Li-Tulip Time — Pol 61206 - De **BM** 1000
Sha-Sha — Pol 01205 - De **BM** 1005

THE ANDREWS SISTERS, voc.; acc. da Sy Baker, Vic Schoen, tr.; Bernie Gluckman, cl.; Artie Foster, ts.; Billy Kyle, p.; Joe Sinacore, ch.; Felix Giobbe, cbs.; John Hatch, btr.

Settembre 1938.

Pross Tchai — Pol 61221 - De **BM** 1008
Little Jitterbug — Pol 61221 - De **BM** 1008

acc. da Bob Crosby's Bob Cats.
Billy Butterfield, tr.; Warren Smith, trb.; Irving Prepstopnick « Fazola », cl.; Eddie Miller, ts.; Bob Zurke, p.; Hilton « Nappy » Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.

New York, 6 febbraio 1939.

Begin The Beguine (64988) — Pol 61253 - De **BM** 1009
Long Time No See (64900) — Pol 61253 - De **BM** 1009

acc. da Skippy Lipsey, Vic Schoen, tr.; Murray McEachern, trb.; Tony Zimmers, cl.; Billy Kyle, p.; Frank Victor, ch.; Haig Stephens, cbs.; O'Neil Spencer, btr.

Aprile 1939.

You Don't Know How Much You Can Suffer (65326) — De 625 - De **BM** 1124
Rock, Rock, Rock-A-Bye, Baby (65327) — De 025 - De **BM** 1124

acc. da Dave Frankel, Vic Schoen, tr.; Freddie Ohms, trb.; Norman McKeene, cl.; p., ch., btr., come sopra; Harry Clark, cbs.

Maggio 1939.

Beer Barrel Polka (65531) — De **BM** 1129
Well, All Right (65532) — De **BM** 1129

RAY ANTHONY

vedi anche: Glenn Miller

Grossa formazione orchestrale a carattere prevalentemente commerciale. Gli arrangiamenti seguono la scuola dell'orchestra di Glenn Miller.

RAY ANTHONY E LA SUA ORCHESTRA
Mancano dati salvo Ray Anthony tr.; Tommy Mercer, Marie Miller, voc.

1950.

Sometimes I'm Happy (Cap 6616-D1) — Cap **CL** 13072
What Is This Thing Called Love (Cap 6619-D2) — Cap **CL** 13671

Fine 1951.

My Concerto (Cap 9076-1) TMv — Cap **CL** 13071
Bermuda (Cap 9412) TM&MMv — Cap **CL** 13072

LIL ARMSTRONG

vedi anche:
Louis Armstrong — Johnny Dodds

ORCHESTRA LIL ARMSTRONG
Lilian Hardin Armstrong, voc.; acc. da Ralph Muzillo, Johnny McGhee, tr.; Al Philburn, trb.; Tony Zimmers, ts.; Frank « Fidgy » Froeba, p.; Dave Barbour, ch.; Haig Stephens, cbs.; Sam Weiss, btr.

New York, 2 febbraio 1936.

You Shall Reap What You Sow (63236) LAv — Pol 61171 - De **BM** 1028

Retro: Bob Crosby.

LOUIS ARMSTRONG

vedi anche: Bessie Smith

LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT FIVE
Louis Armstrong, tr. - voc.; Edward « Kid » Ory, trb. - voc.; Johnny Dodds, cl.; Lil Hardin Armstrong, p.; Johnny « Buddy » St. Cyr, bjo.
Chicago, 12 novembre 1925.
Yes, I'm in the Barrel (9485) Co **CQ 2301**
Gnt Bncket Blues (9488) LAv & KOv Co **CQ 2301**
LOUIS ARMSTRONG E I SUOI HOT FIVE
Formazione C. S.
Chicago, 28 febbraio 1928.
Muskrat Ramble (9538 a) Co **CQ 2125**
Cornet Chop Sney (21296) Co **CQ 2125**
Nota. La formazione data appare anche sull'etichetta del disco che però precisa: Muskat Ramble.
LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT FIVE
Formazione C. S. ma May Alix, voc.; aggiunta.
Chicago, 16 novembre 1926.
Big Butter And Egg Man From The South (9892 a) MAv & LAv Od SS **A 2384**
Snnset Cafe Stomp (9893 a) MAv Od SS **A 2384**
Nota. E' stata avanzata l'ipotesi che la cantante May Alix sia in effetti Alberta Hunter, che usò varie volte tale pseudonimo nelle sue incisioni.
LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT SEVEN
Formazione C. S. ma Pete Briggs, tuba; Warren « Baby » Dodds, btr.; aggiunti.
Inoltre è stato accertato che St. Cyr è autore degli assoli di chitarra (o meglio di banjo a 6 corde accordato come una chitarra) in *Willie The Weeper* e *Arrigator Crawl.* Lil Hardin Armstrong, voc.
Chicago, 7 maggio 1927.
Willie The Weeper (80847 c) LAv (retro C. Williams) Parl **B 71120**
Wild Man Blues (80848 c) Od SS **A 2373**
Nota. Od SS A 2373 è etichettato: « Louis Armostrong's Original Washboard Beaters ».
Formazione C. S.
Chicago, 10 maggio 1927.
Alligator Blnes (80854 b) Parl **B 71136**
Potato Head Blues (80848 b) Od SS **A 2370**
Nota. L'etichetta italiana del Parl B 71138 porta come etichetta « Alligator Blues » mentre in effetti si tratta di « Alligator Crawl », come nella nota precedente è stato detto.
Formazione C. S.
Chicago, 14 maggio 1927.
That's When I'll Come Back To You (80884 b) LA & LHAv Od SS **A 2348**
Chicago, data sconosciuta ma prob. giugno-luglio 1927. E' interessante notare qui che l'edizione originale (Co 35681) precisa: « Matrice mai pubblicata ed incisa il 13 maggio 1927». Ora « S.O.L. Blues » è in effetti una versione quasi uguale di « Gully Low Blues » incisa il 13 o 14 maggio 1927 dagli Hot Seven.
S.O.L. Blnes (81128 b) LAv Parl **B 71121**
Nota. JD data l'incisione del 13 maggio, forse sulla scorta di informazioni assunte alla Columbia americana.
LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT FIVE
Formazione come precedente « Hot Five », salvo May Alix, voc.; omessa.
Chicago 2 settembre 1927.
Ory's Creole Trombone (81310 d) Parl **B 71121**
Formazione C. S. ma Lonnie Johnson, ch.; aggiunto.
Chicago, 13 dicembre 1927.
Hotter Than That (82055 b) LAv Od SS **A 2348** - Parl **B 71122**
Louis Armstrong, tr. - voc.; Fred Robinson, trb.; Jimmy Strong, cl. - ts.; Earl « Fatha » Hines, p.; Mancy Cara, bjo.; Arthur James « Zutty » Singleton, btr.
Chicago, 27 giugno 1928.
Fireworks (400960 b) Parl **B 27060** - Od SS **A 2372**
Skip The Gutter (400961) Od SS **A 2371**

Chicago, 28 giugno 1928.
West and Blues (400967 b) LAv — Parl B 27607 - Parl B 71122
Nota. Retro del Parl B 27607: Luis Russel.
Chicago, 29 giugno 1928.
Squeeze Me (400974 b) LA, Hines, Cara, voc. — Od SS A 2372
Chicago, 5 luglio 1928.
Knee Drops (400991 b) — Od SS A 2371

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA
Chicago, 4 dicembre 1928.
No, Papa, No (402153 a) — Parl B 27026 - Od SS A 2369
Basin Street Blues (402154 a) — Parl B 27026 - Parl B 27793 - Od SS A 2303
Nota. Parl B 27026 intitolato: No. In « Basin Street Blues » cantano LA, Hines e Cara.

LOUIS ARMSTRONG & HIS SAVOY BALLROOM FIVE
Formazione C. S. ma Don Redman, as. - arr.; aggiunto.
Chicago, 5 dicembre 1928.
No One Else But You (402168 b) LAv (retro Dorsey Bros.) — Od SS A 2311
Save It Pretty Mama (402170 c) LAv — Od SS A 2312 - Od SS A 2325
Nota. Retro del 2312: Chocolate Dandies.

LOUIS ARMSTRONG
Louis Armostrong, tr.; acc. da Earl Hines, p.
Stessa data.
Weather Bird (402199 a) — Od SS A 2373

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA
Formazione uguale a « Fireworks ».
Chicago, 7 dicembre 1928.
Muggles (402200 b) — Parl B 28519 - Od SS A 2315

LOUIS ARMSTRONG & HIS SAVOY BALLROOM FIVE
Formazione come i precedenti Ballroom Five.
Chicago, 12 dicembre 1928.
Heah Me Talkin' To Ya (402224 a) LAv (retro: Bessie Smith) — Parl B 71076
St. James Infirmary (402225 a) LAv — Parl B 28512 - Od SS A 2302
Tight Like This (402226 a) LAv & DRv — Parl B 27544 - Parl TT 9014
Nota. Si era generalmente creduto che la voce muliebre in « Tight Like This » appartenesse all'allora moglie di Armstrong: Lil Hardin; ma si tratta in effetti di Don Redman che imita una voce femminile.

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA
Louis Armstrong, tr.; Jack Teagarden, trb.; Happy Cauldwell, ts.; Joe Sullivan, p.; Salvatore « Eddie Lang » Massaro, ch.; Kaiser Marshall, btr.
New York, 5 marzo 1929.
Knockin' a Jug (401689 b) — Od SS A 2368
(Luis Russell's orchestra)

Louis Armstrong, tr.; Jay C. Higginbotham, trb.; Charlie Holmes, as.; Albert Nicholas, cl. - ts.; Theodore « Teddy » Hill, ts.; Luis Russell, p.; Eddie Condon, bjo.; Lonnie Johnson, ch.; George « Pops » Foster, cbs.; Paul Barbarin, btr.
Stessa data.
I Can't Give You Anything But Love (401690 c) LAv — Parl B 28152 - Od SS A 2302
Mahogany Hall Stomp (401691 b) (retro C. Dandies) — Parl B 27302 - Od SS A 2310
(Carroll Dickerson's orchestra)

Louis Armstrong, tr. - voc.; Homer Hobson, tr.; Fred Robinson, trb.; Jimmy Strong, cl. - ts.; Bert Curry, Crawford Wethington, as.; Gene Anderson, p.; Mancy Cara, bjo.; Pete Briggs, tuba; Zutty Singleton, btr.
New York, 19 luglio 1929.
Ain't Misbehavin' (402534) LAv (retro: D. Ellington) — Od SS A 2332
New York, 22 luglio 1929.
Black And Blue (402535 b) — Parl B 71137
Sweet Savannah Sue (402541 b) LAv — Parl B 71137
New York, 10 settembre 1929.

Some Of These Days (402943 a) LAv Od **GO 12727** - Od **GO 17967** Parl **B 27785** - Od SS **A 2304**

Nota. Dato il forte numero di riedizioni italiane di « Some Of These Days », alcune delle quali (gli Od GO) da molto tempo fuori catalogo, non è stato possibile controllare se tutte le versioni hanno la matrice citata (che è quella dell'Od SS A 2304). Esiste infatti una seconda versione, incisa lo stesso giorno, dallo stesso motivo e che porta il num. 402923 b o c. Formazione C. S.

New York, 26 novembre 1929.
After You've Gone (403454 b) LAv Od **GO 12727** - Parl **B 27785** - Od SS **A 2304**

(Luis Russell's orchestra)

Louis Armstrong, tr. - voc.; Henry « Red » Allen, Otis Johnson, tr.; J.C. Higginbotham, trb.; Albert Nicholas, cl. - as.; Charlie Holmes, as.; Teddy Hill, ts.; Luis Russell, p.; Will Johnson, ch.; Pops Foster, cbs. - tuba; Paul Barbarin, btr.; Hoagy Carmichael, voc.

New York, 10 dicembre 1929.
Dallas Blues (403494 c) LAv Od SS **A 2368**

New York, 13 dicembre 1929.
St. Louis Blues (403495 b) LAv Parl **B 26506** - Parl **TT 9052** - Od SS **A 2300**
Rockin' Chair (403496 c) LAv & CHv Parl **B 28507** - Od SS **A 2301**

New York, 24 gennaio 1930.
Song Of The Island (403681 a) LAv Parl **B 27329** - Parl **B 28519** - Od SS **A 2315**

Nota. Tre violini sono stati aggiunti (o forse membri dell'orchestra) in « Song of the Island » dove un coro a bocca chiusa accompagna il vocale scat di Armstrong. Formazione C. S.

New York, 1° febbraio 1930.
Bessie Couldn't Help It (403714 b) LAv Parl **B 28506** - Parl **TT 9052** Od SS **A 2300**
Blue Turning Grey Over You (403715 b) LAv Parl **B 27329**

(Cocoanut Grove Orchestra)

Louis Armstrong, tr. - voc.; Edward Anderson, tr.; Henry Hicks, trb.; Bobby Holmes, cl. - as.; Theodore McCord, as.; Castor « Cass » McCord, ts.; Joe Turner, p.; Bernard Addison, cb.; Levat Hutchinson, tuba; Willie Lynch, btr.; Floyd « Buck » Washington, p.; aggiunto solo nel primo titolo.

New York, 5 aprile 1930.
My Sweet (403896 d) LAv Od **O 12184** - Od SS **A 2305**

New York, 4 maggio 1930.
Dinah (404001 c) LAv Od **O 12184** - Od SS **A 2305**

LOUIS ARMSTRONG & HIS SEBASTIAN NEW COTTON CLUB ORCHESTRA (Les Hite's Orchestra).

Louis Armstrong, George Orendorf, tr.; Lawrence Brown, trb.; Les Hite, cl. e as.; William Francis ts.; Henry Prince, p.; Ceele Burke, bjo. - ch.; havaiana; Bill Bailey, tuba, Lionel Hampton, btr. - vibr.

Los Angeles, 21 luglio 1930.
I'm A Ding Dong Daddy (404403 a) LAv Parl **B 27328** - Od SS **A 2312**
I'm In The Market For You (404404 c) LAv Parl **B 27326** - Parl**B 28507** Od SS **A 2301**

Los Angeles, 19 agosto 1930.
Confessin' (404405 a) LAv Parl **B 28518** - Parl **TT 9056** - Od SS **A 2314**

Formazione C. S. ma Luther Craven, trb.; per Brown; Leon Hereford, as.; ed una terza tromba sconosciuta, aggiunti; Bill Bailey suona il contrabasso.

Los Angeles, 9 ottobre 1930.
Body And Soul (404411) LAv Parl **B 27441** - Parl **B 71136**

Los Angeles, 16 ottobre 1930.
Memories Of You (404412 d) LAv Od SS **A 2313**
You're Lucky To Me (404413 c) LAv Parl **B 28518** - Od SS **A 2313** - Parl **TT 9056**

Los Angeles, 23 Dicembre 1930.

Sweethearts On Parade (404417 a) LAv — Od SS A 2369
You're Drivin'Me Crazy (404418 b) LAv — Od SS A 2314
The Peanut Vendor (404419 b) LAv — Parl B 27394 - Od SS A 2402

Nota. Retro del Parl B 27394: Frankie Trumbauer.

Los Angeles, 9 marzo 1931.

Shine (404421 c) LAv — Od SS A 2331

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA (Zilmer T. Randolph's orchestra)

Louis Armstrong, tr. - voc.; Zilmer T. Randolph, tr.; Preston Jackson, trb.; Lester Boone, George James, as.; Albert « Bud » Washington, ts.; Charlie Alexander, p.; Mike McKendrick, bjo.; John Lindsay, cbs.; Fred « Tubby » Hall, btr.

Chicago, 20 aprile 1931.

I Surrender Dear (404423 b) LAv — Parl B 27441 - Parl B 71138

Chicago, 28 aprile 1931.

Little Joe (404670) LAv — Parl B 27301
When Your Lover Has Gone (404873) LAv — Parl B 27458 - Parl TT 9012 — Parl B 71138

Chicago, 3 - 4 - 5 - 6 novembre 1931

Chinatown My Chinatown (404059) — Od GO 17967 - Od SS A 2303
Star Dust (404061-1) LAv — Parl B 27489 - Parl TT 9013

(etichetta invertita con: « I Got Rhythm »).

CHOCOLATE DANDIES (etichetta errata).

Star Dust (405061-4) LAv — Parl B 27544 - Parl TT 9014 - Od SS A 2309

Nota. Retro di Od SS 2309 Joe Venuti.

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA

Georgia On My Mind (405063) LAv — Od SS A 2331 - Od SS A 2339
I Got Rhythm From Girl Crazy (405065) — Parl B 27489 - Parl TT 9013 - Od SS A 2402

Nota. Retro del 2339: Clarence Williams.

Nota. L'inversione delle etichette è avvenuta sicuramente sul Parl B 27489 e, molto probabilmente, anche sul Parl TT 9013. La denominazione « Chocolate Dandies » appare solo sull'etichetta del'Od SS A 2309, l'unica versione ancora in catalogo.

Chicago, 11 marzo 1932.

Lawd You Made The Night Too Long (405167 b) LAv — Od SS A 2370

Louis Armstrong, tr. - voc.; Jack Hamilton, Leslie Thompson, tr.; Lionel Guimaraes, trb. Peter Duconge, cl. - as.; Henry Tyree, as.; Alfred Pratt, ts.; Herman Chittison, p.; Marco Jefferson, ch.; German Arago, cbs.; Ollier Tines, btr.

Parigi, ottobre 1934.

Saint Louis Blues (1478) LAv — De BM 1122
Tiger Rag (1479) — De BM 1122

(Luis Russell's orchestra)

Louis Armstrong, tr. - voc.; Leonard Davis, Gus Aitken, Louis Bacon, tr.; James Archey, Harry White, trb.; Charlie Holmes, Henry Jones, as.; Bingie Madison, Greely Walton, ts.; Luis Russell, p.; Lee Blair, ch.; Pops Foster, cbs.; Paul Barbarin, btr.

New York, 21 novembre 1935.

I've Got My Fingers Crossed (60155 d) LAv — Pol A 61109 - Fonit 1604
Old Man Mose (60156 d) LAv — Pol A 61080 - Fonit 1603
I'm Shootin' High (60157 d) LAv — Pol A 61109 - Fonit 1604
Falling In Love With You (60158 d) — De F 5961

New York, 19 dicembre 1935.

Thanks A Million (60249 b) LAv — Pol A 61081 - De BM 1072
Shoe Shine Boy (60250 a) LAv — De BM 1083
Solitude (60251 b) LAv — Pol A 61081 - De BM 1072
I Hope Gabriel Like My Music (60252 b) — Pol A 61080 - Fonit 1603

New York, 18 gennaio 1936.

The Music Goes 'Round And Around (60362 a) — De F 5895
Rhythm Saved The World (60363 a) — De F 5961

(Orchestra di studio)

Louis Armstrong, Bernard « Bunny » Berigan, Bob Mayhew, tr.; Al Philburn, trb.; Phil Waltzer, as.; Paul Ricci, ts.; Sid Trucker, cl. - bs.; Fulton McGrath, p.; Dave Barbour, ch.; Pete Peterson, cbs.; Stanley King, btr.

New York, 4 febbraio 1936.

I'm Puttin' All My Eggs In One Basket (60438 A) LAv — Pol **A 61110** - Fonit **1606**
Yes Yes, My My! (60439 A) LAv — Pol **A 61110** - Fonit **1608**

(Luis Russell's orchestra)

Formazione uguale alla precedente della stessa orchestra.

New York, 18 maggio 1936.

If We Never Meet Again (61059 a) LAv — Pol **A 61083** - Fonit **1606**

(Jimmy Dorsey's orchestra)

Louis Armostrong, George Thow, Toots Camarata, tr.; Bobby Byrne, Joe Yokul, Don Mattison, trb.; Jimmy Dorsey, cl. - as.; Jack Stacy, Skeets Herfurts, s.; Fud Livingston, ts.; Bobby Van Eps, p.; Rock Hillman, ch.; Slim Taft, cbs.; Ray McKinley, btr.

Los Angeles, 7 agosto 1936.

The Skeletou In The Cupboard (DLA 539) — Pol **A 61062** - Fonit **1605**
Hurdy Gurdy Mau (DLA 541 a) — Pol **A 61082** - Fonit **1605**
Dippermouth Blues (DLA 542 a) — Pol **A 61083** - Fonit **1606**

THE MILLS BROTHERS con LOUIS ARMSTRONG

Louis Armstrong, tr. - voc.; John Senior, Herbert Harris, Donald Mills, voc.; e John Mills, ch.

New York, 7 aprile 1937

Carry Me Back To Old Virginny (62116 a) — Pol **A 61096** - De **BM 1067**
Darling Nelly Gray (62117 a) — Pol **A 61096** - De **BM 1067**

Nota. L'etichetta del primo disco, sia nell'edizione Polydor che nella Decca, indica erroneamente: « Carry Me Back To Virginny » e, per una strana dimenticanza ambedue le edizioni di « Darling Nelly Gray » non fanno esplicito cenno alla presenza di Armstrong.

New York, 29 giugno 1937.

In The Shade Of The Old Apple Tree (62322 a) — Pol **A 61114** - De **BM 1069**
The Old Folks At Home (62323 a) — Pol **A 61114** - De **BM 1069**

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA (Luis Russell's orchestra)

Louis Armstrong, Shelton Hemphill, Louis Bacon, Henry Allen, tr.; George « Al » Matthews, George Washington, J. C. Higginbotham, trb.; Albert Nicholas, cl. - ts.; Pete Clark, Charlie Holmes, as.; Bingie Madison, ts.; Luis Russell, p.; Lee Blair, ch.; Pops Foster, cbs.; Paul Barbarin, btr.

New York, 2 luglio 1937.

Public Melody N. 1 (62328 a) LAv — Pol **A 61156** - De **BM 1036**
Red Cap (62330 a) LAv — De **BM 1083**

New York, 7 luglio 1937.

She's The Daughter Of A Planter From Havana (62335 a) LAv — De **BM 1080**
Cuban Pete (62337 a) LAv — Pol **A 61111** - De **BM 1704**
I've Got A Heart Full Of Rhythm (62338 a) — Pol **A 61193** - De **F 6915** - Fonit **1609**

(Solisti dell'orchestra di Luis Russell)

Louis Armstrong, tr.; J. C. Higginbotham, trb.; Charlie Holmes, as.; Bingie Madison, ts.; Luis Russell, p.; Lee Blair, ch.; George « Red » Callender, cbs.; Paul Barbarin, btr.

Hollywood, 15 novembre 1937.

Once In A While (DLA 1084) — De **F 6613**
Ou The Sunny Side Of The Street (DLA 1085) LAv — Pol **A 61144** - De **BM 1075**

(Luis Russell's orchestra)

Formazione completa uguale alla precedente della stessa orchestra salvo Wilbur De Paris, trb.; per Matthews.

Los Angeles, 12 gennaio 1938.

Satchel Mouth (DLA 1132) LAv — De **A 677** - De **BM 1164**
Struttin' With Some Barbecue (DLA 1134) — Pol **A 61187** - De **BM 1039**
Let That Be A Lesson To You (DLA 1138) LAv — Pol **A 61142** - Fonit **1607**
Sweet As A Soug (DLA 1139) LAv — Pol **A 61142** - Fonit **1607**

(Orchestra di Luis Russell in formazione ridotta)
Louis Armstrong, Shelton Hemphill, tr.; J. C. Higginbotham, trb.; Rupert Cole, Charlie Holmes, Bingie Madison, s.; Luis Russell, p.; Lee Blair, ch.; Pops Foster, cbs.; Paul Barbarin, btr.

New York, 13 maggio 1938.

So Little Time (So Much To Do) (83775)	Pol A 81157 - De BM 103?
Mexican Swing (63776) LAv	De A 677 - De BM 1164
As Long As You Live (63777) LAv	De BM 1091
When The Saints Go Marching In (63778) LAv	De BM 1091

New York, 18 maggio 1938.

On The Sentimental Side (83809) LAv	Pol A 61187 - De BM 1039 - De F 6780
It's Wonderful (83810 a)	De F 6780
Something Tells Me (63811)	Pol A 61172 - Fonit 1609
Love Walked In (63812) LAv	Pol A 81157 - De BM 1037

LOUIS ARMSTRONG COL QUARTETTO LYN MURRAY
Louis Armstrong, voc.; accompagnato dal Coro di Lyn Murray e sezione ritmica.

New York, 14 giugno 1938.

Going To Shout All Over God's Heaven (63983)	Pol A 61191 - De BM 1027
Nobody Knows De Trouble I've Seen (83984)	Pol A 81191 - De BM 1027

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA (orchestra di studio)
Louis Armstrong, Bob Cosumano, John McGee, tr.; Al Philburn, trb.; Sid Stoneburn, cl.; Nat Jaffe, p.; Dave Barbour, ch.; Haig Stephens, cbs.; Sam Weiss, btr.

New York, 24 giugno 1938.

I've Got A Pocketfull Of Dreams (64228 a) LAv	Pol A 61193 - Pol A 61287 De BM 1041 - De F 6915
I Can't Give You Anything But Love (64229 a) LAv	Pol A 61219 - De BM 1040
Ain't Misbehavin' (84230 ab) LAv	Pol A 61219 - De BM 1040

(Luis Russell's orchestra)

Louis Armstrong, Shelton Hemphill, Otis Johnson, Henry Allen, tr.; Wilbur De Paris, George Washington, J. C. Higginbotham, trb.; Charlie Holmes, Rupert Cole, Bingie Madison, Albert Nicholas, s.; Luis Russell, p.; Lee Blair, ch.; Pops Foster, cbs.; Sidney « Big » « Sid » Catlett, btr.

New York, 18 gennaio 1939.

Jeepers Creepers (64907) LAv	Pol A 61248 - De BM 1041
What Is This Thing Called Swing (64908) LAv	De BM 1080

LOUIS ARMSTRONG & GLEN GRAY WITH CASA LOMA ORCHESTRA
Louis Armstrong, Grady Watts, Frank Ryerson, Corky Cornelius, tr.; Billy Rauch, Walter « Pee Wee » Hunt, Charles McCamish, trb.; Murray McEachern, Alt Ralston, as.; Pat Davis, Eddie Costanze, ts.; Kenniy Sargent, bs.; Charles La Vere, p.; Dick Fisher, ch.; Stanley Dennis, cbs.; Tony Briglia, btr.

New York, 20 febbraio 1939.

Rockin' Chair (65045) LAv	De A 622 - De BM 1155

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA (Luis Russell's orchestra)
Stessa formazione di « Jeepers Creepers » salvo Joe Garland, ts.; per Nicholas.

New York, 5 aprile 1939.

West And Blues (85346 a) LAv	Pol A 61275 - De BM 1042
Savoy Blues (65347 a)	De A 640 - De BM 1138

New York, 25 aprile 1939.

If' It's Good Then I Want It (85462 a) LAv	Pol A 61275 - De BM 1042

Formazione C. S. ma Bernard Flood, tr.; per Johnson.

New York, 15 giugno 1939.

Baby Won't You Please Come Home (85824) LAv	De A 664 - De BM 1156
Shanty Boat On The Mississipi (85826) LAv	De A 664 - De BM 1156

New York, 14 marzo 1940.

Wolverine Blues (67324) LAv	De F 8099

THE MILLS BROTHERS con LOUIS ARMSTRONG
Louis Armstrong, tr. - voc.; Formazione come la precedente incisione dello stesso complesso acc. dal quartetto vocale dei Mills Brothers.
New York, 10 aprile 1940.
Boog It (67520 a) De **BM 1234**

Formazione completa come per la seduta del 14-3-45.
2 maggio 1940.
Cut Off My Legs And Call Me Shorty (67650) LAv De **F 8090**

ORCHESTRA LOUIS ARMSTRONG
Louis Armstrong, tr.; Claude Jones, trb.; Sidney Becbet, ss. - cl.; Luis Russell, p.; Bernard Addison, ch.; Wellman Braud, cbs.; Zutty Singleton, btr.
New York, 27 maggio 1940.
Perdido Street Blues (87817 a) De **BM 1180**
2 : 19 Blues (67818) LAv De **BM 1180**

Louis Armstrong, Shelton Hemphill, Bernard Flood, Frank Galbraitb, tr.; George Washington, James Whitney, Henderson Chambers, trb.; Rupert Cole, Carl Frye, as.; Prince Robinson, Joe Garland, ts.; Luis Russell, p.; Lawrence Lucie, ch.; John Simmons, cbs.; Sidney Catlett, btr.
Los Angeles, 17 aprile 1942.
Cash For Your Trash (DLA 2974 a) LAv De **BM 1357**
Amon My Souveuirs (DLA 2975 a) LAv De **BM 1325**
Coquette (DLA 2976 a) LAv De **BM 1325**
I Never Knew (DLA 2977 a) LAv De **BM 1357**

ELLA FITZGERALD & LOUIS ARMSTRONG acc. dall'Orchestra Bob Haggart.
Louis Armstrong, tr. - voc.; Ella Fitzgerald, voc.; acc. da Billy Butterfield, tr.; George Koening, Bill Stegmeyer, as.; Jack Greenberg, Artie Drelinger, ts.; Milton Schatz, bs.; Joe Bushkin, p.; Danny Perri, ch.; Herman « Trigger » Alpert, cbs.; William « Cozy » Cole, btr.
New York, 18 gennaio 1946.
You Won't Be Satisfied (73285 a) LA & EFv De **BM 1250**
The Frim Fram Sauee (73286 a) LA & EFv De **BM 1250**

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA
Louis Armstrong, Ludwing Jordan, Ed Mullins, Andy Ford, Bill Scott, tr.; « Big Chief » Russell Moore, Adam Martin, Norman Powe, All Cobbs, trz.; Don Hill, Amos Gordon, John Sparrow, Ernest Thompson, Joe Garland, s.; Ed Swinston, p.; Elmer Warner, ch.; Arwell Shaw, cbs.; George « Butch » Ballard, btr.
27 aprile 1948.
Joseph 'n His Brudders (D 8 VB 1739) LAv VdP **HN 2714**

LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT SIX
Louis Armstrong, tr. - voc.; Vic Dickenson, trb.; Leon Albany « Barney » Bagard, cl.; Charlie Beal, p.; Allan Reuss, ch.; Red Callender, cbs.; Zutty Singleton, btr.
Los Angeles, 6 ottobre 1946
I Want A Little Girl (D 6 VB 2149) LAv VdP **HN 2714**

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA
Louis Armstrong, Robert Butler, Louis Gray, Andy Ford, Edward Mullens, tr.; Russell Moore, Nat Allen, James Whitney, trb.; stessa sezione sax della precedente incisione dell'orchestra; Earl Mason, p.; Elmer Warner, ch.; Arwell Sbaw, cbs.; Edmund McConney, btr.
Los Angeles, 17 ottobre 1948.
Endie (D 6 VB 2190) LAv VdP **HN 2638**

LOUIS ARMSTRONG & HIS ALL STARS
Louis Armstrong, Bobby Hackett, tr.; Jack Teagarden, tr. - voc.; Michael Herbert « Peanuts » Hucko, cl. - ts.; Ernie Caceres, cl. - bs.; Johnny Guarnieri, p.; Al Casey, ch.; Al Hall, cbs.; Cozy Cole, btr.
New York, 10 giugno 1947.
Jack-Armstrong Blues (D 7 VB 952) LA & JTv VdP **HN 2638**

LOUIS ARMSTRONG e i suoi « ALL STARS »
Louis Armstrong, tr. - voc.; Jack Teagarden, trb. - voc.; Barney Bigard, cl.; Dick Cary, p.; Arvell Shaw, cbs.; Sidney Catlett, btr.

16 ottobre 1947.

Please, Stop Playing Those Blues (D 7 VB 1083) LA & JTv — VdP **HN 2995**
Before Long (D 7 VB 1084) LAv — VdP **HN 2995**

LOUIS ARMSTRONG AND HIS ALL STARS

Louis Armstrong, Bobby Hackett, tr.; Jack Teagarden, trb.; Peanuts Hucko, cl. - ts.; Bob Haggart, cbs.; Sidney Catlett, btr.; i vocali sono di Armstrong e Teagarden.

New York, 17 maggio 1948.

Ain't Misbehavin' (D 8 VC 73) LAv — VdP **S 10599**
Rockin' Chair (D 6 VC 74) LA & JTv — VdP **S 10599**

ORCHESTRA LOUIS ARMSTRONG (Orchestra di studio della Decca diretta da « Sy » Oliver).

Louis Armstrong, tr. - voc.; Wilbur « Buck » Clayton, Ivor Floyd, tr.; Henderson Chambers, trb.; George Dorsey, Artie Baker, as.; Albert « Budd » Johnson, Freddie Williams, ts.; Horace Henderson, p.; Everett Barksdale, ch.; Joe Benjamin, cbs.; Wallace Bishop, btr.

New York, 1° settembre 1949.

Maybe It's Because (75221) LAv — De **BM 1434**
I'll Keep The Lovelight Burning (75222) LAv — De **BM 1434**

LOUIS ARMSTRONG

Louis Armstrong, tr. - voc.; acc. Orchestra Gordon Jenkins, composta da: Billy Butterfield, Carlo Poole, Allen « Yank » Lawson, tr.; Will Bradley, trb.; Milt Yaner, Hymie Schertzer, as.; Tom Parshley, Artie Drellinger, ts.; Bernie Leighton, p.; Carl Kress, ch.; Jack Lesberg, cbs.; Johnny Blowers, btr.

New York, 6 settembre 1949.

That Lucky Old Snn (75227) LAv e coro — Fonit **1527**
Blneberry Hill (75228) — Fonit **1527**

LOUIS ARMSTRONG & THE ALL STARS

Louis Armstrong, tr. - voc.; Jack Teagarden, trb.; Barney Bigard, cl.; Earl Hines, p.; Arwell Shaw, cbs.; Cozy Cole, btr.

24-26 aprile 1950.

New Orleans Fnnetion (76339-40) parte I, II LAv — Fonit **1521**

ORCHESTRA LOUIS ARMSTRONG

Orchestra di studio della Decca diretta da Sy Oliver, composta da: Louis Armstrong, Melvin Solomon, Bernie Prinvin, Paul Webster, tr.; Morton Bullman, trb.; Hymie Schertzer, Milt Yaner, as.; Artie Drelinger, Wilford Holcomber, ts.; Earl Hines, p.; Everett Barksdale, ch.; George Duvivier, cbs.; Johnny Blowers, btr.

New York, 28 giugno, 1950.

La vie en rose (76528) LAv — De **BM 1466**
C'est si bon (76529) LAv — De **BM 1486**

LOUIS ARMSTRONG & LOUIS JORDAN

Louis Armstrong, tr. - voc.; acc. da Louis Jordan Tympany Five composta da: Aaaron Izenhall, tr.; Louis Jordan, as.; Josh Jackson, ts.; Bill Doggett, p.; Bill Jennings, cb.; Bob Rushnell, cbs.; Joseph C. Morriss, btr.

New York, 23 agosto 1950.

Life Is So Peenliar (76744) — Fonit **1528**
Yonr Rascal Yon (76745) — Fonit **1528**

ELLA FITZGERALD & LOUIS ARMSTRONG

Ella Fitzgerald, voc.; Louis Armstrong, tr. - voc.; acc. da un complesso di studio diretto da Sy Oliver, composto da: Paul Webster, tr.; « Hank » D'Amico, cl.; Frank Ludwig, ts.; Henry « Hank » Jones, p.; Everett Barksdale, ch.; Ray Brown, cbs.; Johnny Blowers, btr.

New York, 25 agosto 1950.

Dream A Little Dream Of Me (76750) EF & LAv — De **BM 1500**
Can Anyone Explain (76751) EF & LAv — De **BM 1500**

LOUIS ARMSTRONG

Louis Armstrong, tr.; con dieci coristi e Billy Kyle, p.; Everett Barksdale, ch.; Joe Benjamin, cbs.; Johnny Blowers, btr.

31 agosto 1950.

That's What The Man Said (76790) (retro: E. Fitzgerald) — Fonit **1523**

LOUIS ARMSTRONG E VELMA MIDDLETON
Louis Armstrong, tr. - voc.; Jack Teagarden, trb.; Barney Bigard, cl.; Earl Hines, p.; Arvell Shaw, cbs.; Cozy Cole, btr.; Velma Middleton, voc.

Auditorio Civico di Pasadena, 30 gennaio 1951.

Yon're The Apple In My Eye - LA & VMv	Fonit 1591
That's My Desire (83032) LA & VMv	Fonit 1638
Baby, It's Cold Outside (83033) LA & VMv	Fonit 1638

ORCHESTRA LOUIS ARMSTRONG
Louis Armstrong, tr. - voc.; Chris Griffin, tr.; Red Ballard, trb.; Wayne Songer, Dent Eckels, s.; Charles La Vere, p.; Allan Reuss, ch.; Phil Stephens, cbs.; Nick Fatool, btr.

New York, 6 febbraio 1951.

If (L 6047)	Fonit 1530

LOUIS ARMSTRONG E VELMA MIDDLETON
Stessa formazione più Velma Middleton, voc. e stessa data.

Big Butter And Egg Man - LA & VMv	Fonit 1591

Louis Armstrong, tr. - voc.; Jack Teagarden, trb.; Barney Bigard, cl.; Earl Hines, p.; Arwell Shaw, cbs.; Cozy Cole, btr.

1951.

Unless (L 6247)	Fonit 1530

LOUIS ARMSTRONG & BING CROSBY
Louis Armstrong, tr. - voc.; & Bing Crosby, voc.; acc. da Orchestra John Scott Trotter. Formazione sconosciuta, si tratta di un complesso di studio.

1951.

Gone Fishin' (WL 6262) (retro: Gary Crosby)	Fonit 1538

LOUIS ARMSTRONG
Louis Armstrong, tr. - voc.; Cutty Cutshall, trb.; Milt Yaner, George Dorsey, Al Klink, Fred William, saxes, Billy Kyle, p.; Sandy Block, cbs.; Bunny Shawker, btr.

New York, 24 luglio 1951.

A Kiss To Build A Dream On (81307)	Fonit 1542
I Get Ideas (81308)	Fonit 1542

LOUIS ARMSTRONG
Louis Armstrong, tr. - voc.; acc. da Orchestra Sy Oliver composta da: Charlie Holmes, George Dorsey, H. Clark, Dave McRae. s.; Don Abney, p.; Everett Barksdale, ch.; F. Goldkette, cbs.; Jack « The Bear » Parker, btr.

27 settembre 1951.

Because Of Yon	Fonit 1598
Cold Cold Heart	Fonit 1598

LOUIS ARMSTRONG
Charles Griffard, George Thow, Bruce Hudson. tr.; Eddie Miller, Dent Eckels, sax.; Charlie La Vere, p.; Allan Reuss, ch.; Phil Stephens, cbs.; Nick Fatool, btr.; più una sezione d'archi.

Hollywood, verso la fine 1951.

Indian Love Call	Fonit 1617
Jeannine	Fonit 1617

LOUIS ARMSTRONG
Formazione sconosciuta.

Data sconosciuta.

Kiss Of Fire	Fonit 1594
I'll Walk Alone	Fonit 1594

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA

Black And White (L-Ce 7692-1) (L-Ce 7693-1) parte I e II	Od SS A 2307

Nota. Questo disco, formato da due matrici ibride (ogni faccia comprende cioè due mezze matrici già esistenti), è opera di quattro formazioni differenti quantunque l'etichetta indichi: « Louis Armstrong & His Orchestra ». Le prime due metà di ogni faccia sono tratte rispettivamente dalle matrici 403454 (After you've gone) e 402154 (Basin Street Blues) già elencate. La seconda metà di ogni matrice sono esecuzioni degli stessi temi dovute rispettivamente a « Miff Mole and his Little Molers » e ai « Charleston Chasers ».

Parte I (L-Ce 7692-1) **After You've Gone**

prima metà: LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA (Carroll Dickerson's orch.), matrice identica alla (403454).
New York, 26 novembre 1929.

Seconda metà: MIFF MOLE & HIS LITTLE MOLERS
Phil Napoleon, tr.; Milfred « Miff » Mole, trb.; Jimmy Dorsey, cl.; Irving « Babe » Rusin, ts.; Arthur Schutt, p.; Carl Kress, ch.; Stanley King, btr.
1930. Matrice uguale alla (402907).

Parte II (L-Ce 7693-1) **Basin Street Blues**

Prima metà: LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT FIVE
Matrice identica alla (402154).
Chicago, 4 dicembre 1928.

Seconda metà: THE CHARLESTON CHASERS
Ruby Weinstein, Charlie Teagarden, tr.; Glenn Miller, Jack Teagarden, trb.; Benny Goodman, cl.; Sid Stoneberg, as.; Larry Binyon, ts.; Arthur Schutt, p.; Dick McDonough, ch.; Harry Goodman, cbs.; Gene Krupa, btr.; Jack Teagarden, voc.; Glenn Miller, arr.
1931. Matrice uguale alla (151292).

GUS ARNHEIM

Orchestra di secondo piano, in cui militarono però musicisti di valore quali il clarinettista Irving Fazola. La seguente è l'unica incisione di un certo valore pubblicata in Italia.

ORCHESTRA GUS ARNHEIM
Formazione sconosciuta ma composta di un trio di trombe, almeno un trombone, tre sax, un clarinettista, sezione ritmica completa. Cantante sconosciuto.

1937.

High, Wide And Handsome (B 21300) (retro: Jan Garber)	Br 5112

SVEND ASMUSSEN

(Danimarca)

SVEND ASMUSSEN'S QUINTET
Svend Asmussen, vl.; Kjield Bonfils, p. - vibr.; Svend Hauberg, cl. - ch.; Borge Rings, ch.; Christian Jensen, cbs.; Eric Fredericsen,btr.

1942.

Darktown Strutter's Ball (Kpo 3979)	Od SS A 2395
Rockin' Chair (Kpo 3980)	Od SS A 2395

SVEND ASMUSSEN AND HIS NEW ORCHESTRA
Svend Asmussen, vl.; Svend Hauberg, cl. - ch.; Max Leth, p. - vibr.; Jorgen Ingman, ch.; Borge Ring, cbs.; Eric Fredericksen, btr.

20 febbraio 1946.

Crazy Rhythm (7349)	Od SS A 2367

27 febbraio 1946.

I Found A New Baby (Sto 7352)	Od SS A 2367

SVEND ASMUSSEN'S SEXTET
Stessa formazione precedente.

15 maggio 1946.

St. Louis Blues (Sto 7375-1)	Od SS A 2396
Lonesome Road (Sto 7376-1)	Od SS A 2396

SVEND ASMUSSEN'S ORCHESTRA
Formazione sconosciuta.

prob. 1948.

I'd've Bake A Cake (Sto 8006-1)	Od SS A 2397
I've Got A Lovely Bunch Of Cocoanuts (Sto 8007-1)	Od SS A 2397

B

BUSTER BAILEY

vedi anche:
Lionel Hampton — John Kirby
Chu Berry — Noble Sissle
Maxine Sullivan

BUSTER BAILEY AND HIS RHYTHM BUSTERS
Frank Newton, tr.; William « Buster » Bailey, cl.; James Ostend « Pete » Brown, as.; Don Frye, p.; James McLin, ch.; John Kirby, cbs.; O'Neil Spencer, btr.
New York, 17 settembre 1937.
Afternoon In Africa (M 844) — Parl **B 71071**
Dizzy Debutante (M 845) — Parl **B 71071**

MILDRED BAILEY

vedi anche: Red Norvo

MILDRED BAILEY & HER ALLEY CATS
Mildred Bailey, voc.; acc. da Bernard « Bunny » Berigan, tr.; Johnny Hodges, as.; Theodore « Teddy » Wilson, p.; Graham Moncur, cbs.
New York, dicembre 1935.
Willow Tree (60201) — Od SS **A 2387**
Honeysuckle Rose (60202) — Od SS **A 2330**
Downhearted Blues (60204) — Od SS **A 2330**

MILDRED BAILEY & HER ORCHESTRA
Mildred Bailey, voc.; acc. da Zeke Zarchey, Barney Zudecoff, Jim Blake, tr.; Wes Hein, trb.; Leonard Goldstein, as.; Hank D'Amico, cl.; Jerry Jerome, Charles Lamphere, ts.; Bill Miller, p.; Alan Hanlon, ch.; Arthur « Pete » Peterson, cbs.; George Wettling, btr.; Red Norvo, xil.
New York, 19 aprile 1938.
I Let A Song Go Out Of My Heart (22755-2) — Od SS **A 2358**
Jack Owens, Jack Palmer, Barney Zudecoff, tr.; Dan (o Andy) Russo, Al George, trb.; Hank D'Amico, cl.; Frank Simeone, George Berg, as.; Maurice Kogan, ts.; Bill Miller, p.; Alan Hanlon, ch.; Pete Peterson, cbs.; George Wettling, btr.; Red Norvo, xil.
New York, 9 maggio 1938.
My Melancholy Baby (B 22908) — Od SS **A 2344**
The Lonesome Road (B 22908) — Od SS **A 2344** - Od SS 2387
Nota. Si tratta in effetti dell'orchestra di Red Norvo.

MILDRED BAILEY WITH JOHN KIRBY'S ORCHESTRA
Charlie Shavers, tr.; Buster Bailey, cl.; Russel Procope, as.; Billy Kyle, p.; John Kirby, cbs.; O'Neil Spencer, btr.
New York, 29 settembre 1938.
St. Louis Blues (B 23518) — Od SS **A 2388**

MILDRED BAILEY WITH RED NORVO'S ORCHESTRA
Formazione uguale a « The Lonesome Road ».
New York, 8 dicembre 1938
Blame It On My Last Affair (B 23811-2) — Od SS **A 2358**

MILDRED BAILEY WITH JOHN KIRBY'S ORCHESTRA
Formazione uguale a « St. Louis Blues ».
New York, 28 gennaio 1939.
I Cried For You (B 23988) — Od SS **A 2386**

MILDRED BAILEY & HER OXFORD GREYS
Mildred Bailey, voc.; acc. da Mary Lou Williams, p.; Floyd Smith, ch.; Johnny Williams, cbs.; Eddie Dougherty, btr.
New York, 16 marzo 1939.
Arkansas Blues (W 24230) — Od SS **A 2352**

SMITH BALLEW

vedi anche:
Dorsey Brothers Frankie Trumbauer

Cantante molto commerciale che incise parecchi dischi sotto il suo nome; alcuni di questi sono interessanti per i musicisti che l'accompagnarono.

SMITH BALLEW AND HIS ORCHESTRA
Irving « Babe » Russin, ts.; fa parte del complesso.
11 Settembre 1929.

Painting The Clouds With Sunshine (402944) SBv — Parl **B 27216**
Tiptoe Through The Tulips With Me (402945) SBv — Parl **B 27216**

Pete Pumiglio, cl.; Babe Russin, ts.; Bobby Van Eps, p.; Ward Ley, cbs.; Bruce Yantis, vl.; fanno parte del complesso.
Ottobre-Novembre 1929.

Lady Luck (403199) SBv; retro: Smith Ballew — Parl **B 27286**

BILLY BANKS

BILLY BANKS AND THE RHYTHMAKERS
Henry « Red » Allen, tr.; Charles « Pee Wee » Russell, cl.; Joe Sullivan, p.; Albert Edwyn « Eddie » Condon, bjo.; Jack Bland, ch.; Al Morgan, cbs.; Zutty Singleton, btr.; Billy Banks, voc.
1932

Bugle Call Rag (11716-1) — Parl **B 71080**
Spider Crawl (11719-4) BBv — Parl **B 71080**

BUDDY BANKS

BUDDY BANKS AND HIS SEXTET
Wallace Huff, trb.; Ulysses « Buddy » Banks, ts.; Earl Knight, p.; William « Frosty » Pyles, ch.; William « Bassy » Day, cbs.; Nat « Monk » McFay, btr.; Fluffy Hunter, voc.
Hollywood, dicembre 1945.

Bank's Boogie (Royal 164b) — Parl **B 71140**
Fluppy's Debut (Royal 164a) FHv — Parl **B 71140**

Nota. L'edizione originale del disco (Excelsior 500) porta il titolo « Fluffy's Debut ».

EDDIE BARCLAY
(Francia)

Barclay è il direttore della Casa francese di dischi Blue Star, dalla quale queste incisioni provengono.

EDDIE BARCLAY AND HIS ORCHESTRA
Arthur Briggs, tr.; Hubert Rostaing, cl.; André Ekyan, Charles Lisée, as.; M. Hugo, Chico Cristobal, ts.; Jacques Diéval, p.; Pierre Gérardot, ch.; Lucien Simoens, cbs.; Jerry Mengo, btr.; Johnny Desmond, voc.
Parigi, 1° febbraio 1945.

Goodnight, Wherever You Are (1236) JDv — Cel **TZ 3016**
Paper Doll (1239) JDv — Cel **TZ 3016**

C.S. ma Lisée e Hugo omessi. Stessa data.

Blues For Sale (1241) — Cel **QB 7007**

Bobby Nichols, tr.; Hubert Rostaing, cl.; André Ekyan, Charles Lisée, G. Rahier, R. Gaya, s.; Jack Dieval, p.; Emanuel Soudieux, cbs.; Roger Chaput, ch.; Jerry Mengo, btr.
Parigi, 19 marzo 1945.

You Beloug To Me (1276) — Cel **TZ 3009**
Body Aud Soul (1277) — Cel **TZ 3009**
I Got Rhythm (1280) — Cel **QB 7007**

Nota. Il Celson QB 7007 porta « Blue Star Swing Band ».

J. J. Johnson

Bennie Green

Bill Harris

Eddie Heywood

King Cole

Art Tatum

CHARLIE BARNET

vedi anche: Metronome All Stars

CHARLIE BARNET & HIS ORCHESTRA
Robert Burnet, John Mendell, John Owens, tr.; Ben Hall, Don Ruppersburg, Bill Robertson, trb.; Charlie Barnet, Kurt Bloom, Gene Kinsey, Donald McCook, James Lamare, s.; Bill Miller, p.; Bus Etri, ch.; Phil Stephens, cbs.; Ray Michaels, btr.

New York, 26 giugno 1939.
Ebony Rhapsody (037691) — VdP **HN 2255**

Robert Burnet, Billy May, John Owens, Lyman Vunk, tr.; T. Claude « Spud » Murphy, Don Ruppersburg, Bill Robertson, trb.; Kurt Bloom, Gene Kinsey, « Skippy » Martin, James Lamare, Charlie Barnet, s.; Bill Miller, p.; Bus Etri, ch.; Phil Sthepens, c.; Cliff Leeman, btr.; Mary Ann McCall, voc.

New York, 16 aprile 1940.
Dark Avenue (046909) MAMv — VdP **HN 2156**

New York, 16 maggio 1940.
Flying Home (050620) — VdP **HN 2255**

Formazione C. S. salvo Leo White, s.; per Martin e Bernie Privin, tr.; e Sam Skolnick, tr.; per Burnett e Owens.

New York, 19 luglio 1940.
Pompton Turnpike (054601) — VdP **HN 2183**
Ring Dem Bells (054605) — VdP **HN 2237**

Formazione C. S. salvo Ford Leary, trb-voc.; aggiunto, Coon Humphreys, s.; al posto di Kinsey, Robert Burnet, George Esposito, tr.; per Skolnick e May.

New York, 23 gennaio 1941.
Little John Ordinary (060361) — VdP **HN 2237**

Robert Burnet, Bob Price, Cy Baker, Mickey Bloom, tr.; Bill Robertson, Ford Leary, Tommy Reo, Claude « Spud » Murphy, trb.; Charlie Barnet, Kurt Bloom, Coon Humphreys, Ray Hopfner, James Lamare, s.; Bill Miller, p.; Bus Etri, ch.; Phil Stephens, cbs.; Cliff Leeman, btr.

Hollywood, 14 agosto 1941.
Harlem Speaks (061531) — VdP **HN 2156**
Swingin' On Nothin' (061532) FLv — VdP **HN 2183**

ORCHESTRA CHARLIE BARNET
Irving Berger, Charles Zimmerman, Joe Ferrante, Herbert Lee « Peanuts » Holland, tr.; Kahn Keen, Bill Robertson, Russell Brown, trb.; Charlie Barnet, Murray Williams, George Bone, Kurt Bloom, James Lamare, s.; Bill Miller, p.; Tom Moore, ch.; Bob Elden, cbs.; Cliff Leeman, btr.; Frances Wayne, voc.

New York, 17 luglio 1942.
I Don't Want Anybody At All (71097) — De **BM 1173**
That Old Black Magic (71096) FWv — De **BM 1173**

Al Killian, James Pupa, Lyman Vunk « Peanuts » Holland, tr.; Claude « Spud » Murphy, Eddie Bert, Robert Swift, Edward Fromm, trb.; Charlie Barnet, Ray De Geer, Boniface « Buddy » De Franco, Kurt Bloom, Mitchell Goldberg, Dan Bank, s.; Michael « Dodo » Marmarosa, p.; Turk Van Lake, ch.; Russell Wagner, cbs.; Hal Hahn, brt.

New York, 21 ottobre 1943.
The Moose (71461) — De **BM 1199**

Lyman Vunk, Jack Mootz, Peanuts Holland, John Martel, tr.; Dave Hallett, C. W. Coolidge, Burt Johnson, Gerald Foster, trb.; Charlie Barnet, Hal Herzon, Joe Meissner, Kurt Bloom, Eddie Pripps, Robert Poland, s.; Dodo Marmarosa, p.; Barney Kessel, ch.; Howard Rumsey, cbs.; Hal Hahn, btr.

Hollywood, 3 agosto 1944.
Skyliner (L 3467) — De **BM 1199**

Everett McDonald, Al Killian, Ed Stress, Paul Webster, Art Robey, tr.; Tommy Pederson, Zolman Cohen, Frank Bradley, Edward Fromm, trb.; Charlie Barnet, Ray De Geer, Gene Kinsey, Kurt Bloom, Kenny Dehlin, Bob Dawes, s.; Sheldon Smith, p.; Irving Lang, cbs.; Michael Scrima, btr.; Delta Rhythm Boys, voc.

Hollywood, 11 marzo 1946.
No Pad To Be Had (L 4117) DRBv — De **BM 1407**

CHARLIE BARNET E LA SUA ORCHESTRA
Doc Severinson, Tony Di Nardo, John Howell, Rolf Ericson, Lamar Wright, tr.; Dick Kenney, O. B. Masingill, Ken Martlock, trb.; Vincent Vittorio, Arthur Raby, Kurt Bloom, Dave Matthews, Denny Banks, John Hafer, Charlie Barnet, s.; Claude Williamson ,p.; Eddie Safranski, cbs.; Cliff Leeman, btr.; Anivar Jaminez, conga; Bunny Briggs, voc.
New York, 17 marzo 1949.
O' Henry (3730) BBv — Cap **CD 80084**
Formazione e data sconosciute.
Pan American (4900-3 D 1) — Cap **CD 80084**
L'incisione: « Shanghai - L'amour toujours l'amour » è troppo commerciale per essere inserita in questa discografia.

COUNT BASIE

Vedi anche:
Metronome All Stars — Bennie Moten

COUNT BASIE AND HIS ORCHESTRA
Edward Lewis, Bobby Moore, Wilbur « Buck » Clayton, tr.; George Hunt, Dan Minor, trb.; Earl Warren, as. e voc.; Hershal Evans, Lester « Pres » Young, ts.; Jack Washington, bs.; Bill « Count » Basie, p.; Freddy Green, ch.; Walter Page, cbs.; Jo Jones, btr.
New York, 7 luglio 1937.
One O'Clock Jnmp (62332) — De **BM 1106**
John 's Idea (62334) — De **BM 1106**
Formazione C. S. salvo Eddie Durham, trb., arr.; aggiunto.
New York, 9 agosto 1937.
Our Love Was Meant To Be (62512) EWv — De **BM 1102**
Time Out (62513) EDa — De **BM 1102**
Topsy (62514) EDa — De **BM 1093**
Formazione C. S. salvo Billy Hicks, tr.; per Moore, Henry Sterling « Bennie » Morton, trb.; per Hunt; Jimmy Rushing, voc.
New York, 13 ottobre 1937.
Out The Window (62683) EDa — De **BM 1081**
Don't Yon Miss Your Baby (62684) JRv — De **BM 1085**
Formazione C. S. salvo Karl George, o Harry Edison, tr.; al posto di Hicks.
New York, 3 gennaio 1936.
Georgiana (63122) JRv — De **BM 1087**
Blnes In The Dark (63123) — De **BM 1087**
Formazione C. S. però definitivamente Harry Edison, tr.
New York, 16 febbraio 1938.
Swingin' The Bines (63269) — De **BM 1078**
Formazione C. S. salvo Lester Young, cl. nel (63919).
Blue And Sentimental (63919) — De **BM 1089**
Doggin' Around (63920) HEa — De **BM 1089**
Formazione C. S. salvo Dicky Wells, trb.; per Durham, Lester Young, cl. nel (64473) e Hershal Evans, cl. nel (64474).
New York, 22 agosto 1936.
Texas Shuffle (64473) HEa — De **BM 1078**
Jumpin' At The Woodside (64474) — De **BM 1093**
Nota. L'etichetta indica erroneamente « Tekas Shuffle » sul BM 1076.
Count Basie, p.; solo con acc. di Freddy Green, ch.; Walter Page, cbs.; Jo Jones, btr.
New York, 9 novembre 1936.
How Long Blues (64731) — De **BM 1092**
Hey Lawdy Mama (64733) — De **A 675** - De **BM 1162**
The Fives (64734) — De **A 675** - De **BM 1162**
Boogie Woogie (64735) — De **BM 1092**
ORCHESTRA COUNT BASIE
Edward Lewis, Buck Clayton, Harry Edison, Lester « Shad » Collins, tr.; Dan Minor, Dicky Wells, Benny Morton, trb.; Jack Washington, as. e bs.; Earl Warren, as.; Hershal Evans, Lester Young, ts.; Count Basie, p. e arr.; Freddy Green, ch.; Walter Page, cbs.; Jo Jones, btr.; Helen Humes, voc.

New York, 18 novembre 1938.

Dark Rapture (64746) HHv — De **BM 1085**
Panassie Stomp (84750) (retro: Chick Webb) — Pol A 61228 - De **BM 1036**

Formazione C. S. salvo Leon « Chu » Berry, ts.; al posto di Evans.

New York, 2-3-4 febbraio 1939.

Blame It On My Last Affair (64981) HHv — De **BM 1081**
Jive At Five (64982) — De **A 656** - De **BM 1150**
Thursday (84983) HHv (retro: Paul Whiteman) — Pol A 61262 - De **BM 1044**
Evil Blues (64984) JRv — De **A 656** - De **BM 1150**

Nota. In alcune copie l'etichetta porta erroneamente « Five at Five ».

Formazione C. S. salvo Buddy Tate, ts.; al posto di Berry.

Chicago, 19 maggio 1939.

Pound Cake (WC 2597) — Col **CQ 3443**

Chicago, 8 novembre 1939.

Between The Devil And The Deep Blue Sea (WCO 28280) HHv — Col **D 13319**
Ham'n Eggs (WCO 26281) CBa — Col **D 13319**

COUNT BASIE AND HIS ORCHESTRA

Ed Lewis, Al Killian, Buck Clayton, Harry Edison, tr.; Robert Scott, Eli Robinson, Dicky Wells, trb.; Earl Warren, Jack Washington, Talmadge « Tab » Smith, as.; Wesley Carlos « Don » Byas, Buddy Tate, ts.; Count Basie, p.; Freddy Green, ch.; Walter Page, cbs.; Jo Jones, btr.; Paul Robeson, voc.

New York, 1° ottobre 1941.

King Joe (parte I e II - 31373/4) PRv — Parl **B 71081**

COUNT BASIE AND HIS ALL AMERICAN RHYTHM SESSION

Buck Clayton, tr.; Don Byas, ts.; Count Basie, p.; Freddy Green, ch.; Jo Jones, btr.

Hollywood, 24 luglio 1942.

≠ **Bugle Call Blues** (HCO 875) (retro Jess Stacy) — Od SS **A 2385**
Farewell Blues (HCO 877) — Co **D 13347**
Cafe Society Blues (HCO 878) — Od SS **A 2381**
Way Back Blues (HCO 879) — **Co D 13347**
≠ **St. Louis Blues** (HCO 880) — Od SS **A 2381**

Nota. Buck Clayton e Don Byas presenti solo nelle incisioni contrassegnate con ≠. Nell'edizione originale (Co 38709) il primo titolo suona « Bugle Blues ».

COUNT BASIE & HIS KANSAS CITY SEVEN

Buck Clayton, tr.; Dicky Wells, trb.; Lester Young, ts.; Count Basie, p.; Freddy Green, ch.; Rod Richardson, cbs.; Jo Jones, btr.

22 marzo 1944.

Destination K. C. (HLK 24) — **Cel RA 8000**

Solo Lester Young, ts.; e sezione ritmica.

Stessa data.

Lester Leaps Again (HLK 23) — **Cel RA 8000**

Nota. L'etichetta del disco indica per le due incisioni, « Kansas City Seven », mentre il secondo titolo è in effetti eseguito da un quintetto, e l'edizione originale (Keynote) porta « Kansas City Five ».

COUNT BASIE & HIS ORCHESTRA

Ed Lewis, Emmett Berry, Joe Newman, Harry Edison, tr.; George « Al » Matthews, Ted Donnelly, James Louis « J. J. » Johnson, Eli Robinson, trb.; Preston Love, James Powell, as.; Buddy Tate, Baptiste « Illinois », Jacquet, ts.; Rudy Rutheford, cl.-bs.; Count Basie, p.; Freddy Green, ch.; Rod Richarson, cbs.; Rossiere « Shadow » Wilson, btr.

New York, 9 gennaio 1946.

The Mad Boogie (CO 35803) — Col **CQ 1615**

Formazione C. S. salvo Earl Warren per Love, as.; e Jo Jones, btr.; per Wilson, J. J. Johnson, arr.

4 febbraio 1948.

Bambo (Co 35732) JJJa — Col **CQ 1615**

COUNT BASIE & HIS ORCHESTRA

Ed Lewis, Emmett Berry, Gene Young, Harry Edison, tr.; William Johnson, Ted Donnelly, George Matthews, Eli Robinson, trb.; Rudy Rutheford, bs.; Ronald « Jack » Washington, as.; Preston Love, as.; Paul Gonsalves, Buddy Tate, ts.; Count Basie, p.; Freddy Green, ch.; Walter Page, cbs.; Jo Jones, btr.; Ann Baker, voc.

New York, 13 marzo 1947.

One O'Clock Boogie (D 7 VB 652) VdP **HN 2486**
Meet Me At No Special Place (D 7 VB 653) ABv VdP **HN 2486**

COUNT BASIE & HIS INSTRUMENTALISTS & RHYTHM
Emmet Berry, tr.; George Matthews, trb.; Charlie Price, as.; Paul Gonsalves, ts.; Jack Washington, bs.; Count Basie, p.-ho.; Freddie Green, ch.; Walter Page, chs.; Jo Jones, htr.
New York, 20 maggio 1947.

St. Louis Boogie (D 7 VB 887) VdP **HN 2583**
≠ **Basie's Basement** (D 7 VB 888) VdP **HN 2583**
Backstage At Stuff's (D 7 VB 889) VdP **HN 2676**

Nota. Nel titolo segnato con ≠ Basie è all'organo.
Count Basie, p.; Freddie Green, ch.; Walter Page, chs.; Jo Jones, htr.; Paul Gonsalves, ts.
New York, 21 maggio 1947.

I Never Knew (D 7 VB 893) VdP **HN 2676**

COUNT BASIE & HIS ORCHESTRA
Harry Edison, Emmett Berry, Clark Terry, James Nottingham, Gerald Wilson, tr.; Ted Donnelly, Dicky Wells, George Matthews, trb.; Earl Warren, Charles Price, as.; Ronald « Jack » Washington, bs.; Paul Gonsalves, William « Weasel » Parker, ts.; Count Basie, p.; Freddy Green, ch.; Singleton « Cookie » Palmer, chs.; George « Butch » Ballard, htr. Jimmy Rushing, voc.
New York, 29 giugno 1949.

She's A Wine - O (D 9 VB 1766) JRv VdP **HN 2848**

Formazione C. S. salvo Jimmy Tyler, ts.; aggiunto.
5 agosto 1949.

Slider (D 9 VB 1898) VdP **HN 2848**

THE BASIN STREET SIX

THE BASIN STREET SIX
George Girard, tr.; Joe Rotis, trh.; Pete Fountain, cl.; Roy Zimmerman, p.; Bunny Franks, chs.; Charlie Duke, htr.
New Orleans, 1948-49.

Farewell Blues (NO 18) Cir **ES 40001**
That's A Plenty (NO 19) Cir **ES 40016**
Lazy River (NO 20) Cir **ES 40016**
I Am Going Home (NO 22) Cir **ES 40001**
High Society (NO 23) Cir **ES 40008**
South Rampart Street Parade (NO 24) Cir **ES 40008**

SIDNEY BECHET

Vedi anche: Louis Armstrong

SIDNEY BECHET & HIS NEW ORLEANS FEETWARMERS
Tommy Ladnier, tr.; Teddy Nixon, trb.; Sidney Bechet, cl. - ss.; Henry « Hank » Duncan, p.; Ernest Wilson Mayers, cbs.; Morris Moreland, htr.
New York, 15 settembre 1932.

Sweetie Dear (73398) VdP **HN 2955**
Maple Leaf Rag (73502) VdP **HN 2955**

Nota. L'edizione originale portava soltanto « New Orleans Feetwarmers ».
Sidney Bechet, ss. - cl.; « Sonny » White, p.; Charles Howard, ch.; Wilson Mayers, chs.; Kenny Clarke, htr.
New York, 5 febbraio 1940.

One O'Clock Jump (046833) VdP **HN 2928**

Sidney de Paris, tr.; Sandy Williams, trh.; Sidney Bechet, ss. - cl.; Cliff Jackson, p.; Bernard Addison, ch.; Wellman Braud, cbs.; Sidney Catlett, btr.
New York, 4 giugno 1940.

Shake It And Break It (051222) VdP GW 2025 - VdP **HN 2534**
Old Man Blues (051223) VdP GW 2001 - VdP **HN 2934**
Wild Man Blues (051224) VdP GW 2025 - VdP **HN 2534**
Nobody Knows The Way I Feel Dis Morning (051225) VdP GW 2001 - VdP **HN 2934**

Sidney Bechet, cl.; Earl « Fatha » Hines, p.; Warren « Baby » Dodds, btr.
Chicago, 6 settembre 1940.
Blues In Thirds (053431) VdP **HN 2928**
Nota. Originariamente « Sidney Bechet Trio ».

William « Rex » Stewart, tr.; Sidney Bechet, cl.; Earl Hines, p.; John Lindsay, cbs.; « Baby » Dodds, btr.; Herb Jeffries, voc.
Stessa data.
Blue For You, Johnny (053432) HJv VdP **HN 2935**
Ain't Misbehavin' (053433) VdP **HN 2935**
Save It Pretty Mama (053434) VdP **AV 756**
Stompy Jones (053435) VdP **AV 756**

QUARTETTO SIDNEY BECHET
Sidney Bechet, ss.; Joe Sullivan, p.; Pops Foster, cbs.; George Wettling, btr.
New York, 1946.
Michigan Square (129) CGD Bst **QB 7094**
Nota. Originariamente matrici Disc, il complesso era: « Joe Sullivan Jazz Quartett » ed il titolo « Sister Kate ».

SIDNEY BECHET e i « Bob Wilber's Wildcats »
Johnny Glasel, tr.; Bob Mielke, trb.; Sidney Bechet, cl. - ss.; Bob Wilder, cl.; Dick Wellstood, p.; Charlie Treager, cbs.; Denny Strong, btr.
New York, 14 luglio 1947.
I Had It But It's All Gone Now (Co 38015) Co **CQ 2362**
Kansas City Man Blues (Co 38017) Co **CQ 2362**

SIDNEY BECHET & HIS CIRCLE SEVEN
Albert Snaer, tr.; Wilbur de Paris, trb.; William « Buster » Bailey, cl.; Sidney Bechet, cl. - ss.; James P. Johnson, p.; Walter Page, cbs.; George Wettling, btr.
New York, 31 gennaio 1949.
I Got Rhythm (NY 83) Cel **QB 7066** - Cir **ES 40018**
September Song (NY 84) Cel **QB 7074** - Cir **ES 40014**
Who (NY 85 B) Cel **QB 7074** - Cir **ES 40014**
Casbah (NY 86 B) Cel **QB 7066** - Cir **ES 40018**
Nota. Il Circle ES 40018 porta per la matrice NY 86 B il titolo originale di « Song of the Medina ».

SIDNEY BECHET & HIS ORCHESTRA
Gerard Bayol, tr.; Benny Vasseur, trb.; Sidney Bechet, cl. - ss.; Eddie Bernard, p.; J. P. Sassnn, ch.; Guy de Fatto, cbs.; André Jourdan, btr.
Parigi, 18 maggio 1949.
Honeysuckle Rose (ST 2711) Cel **QB 7049**
High Society (ST 2713) Cel **QB 7049**
On The Sunny Side Of The Street (ST 2714) Cel **QB 7050**
I Can't Believe That You're In Love With Me (ST 2716) Cel **QB 7050**

SIDNEY BECHET WITH BOB WILDER & HIS JAZZ BAND
Henry Goodwin, tr.; James Archey, trb.; Sidney Bechet, cl. - ss.; Bob Wilder, cl. - ss.; Dick Wellstood, p.; George « Pops » Foster, cbs.; Tommy Benford, btr.
New York, 9 giugno 1949.
I'm Through Good Bye (NY 93-C) Cir **ES 40017**
The Broken Windmill (NY 97-F) (retro Bob Wilder) Cir **ES 40004**
Without Home (NY 98-A) Cir **ES 40017**

SIDNEY BECHET & CLAUDE LUTER & HIS ORCHESTRA
Claude Philippe, tr. - bjo.; Pierre Dervaux, tr.; Mowgli Jospin, trb.; Claude Luter, cl.; Sidney Bechet, ss.; Christian Azzi, p.; Roland Bianchini, cbs.; Bernard « Moustache » Galepides, btr.
Parigi, 14 ottobre 1949.
Anita's Birthday (V 3018) Mu **JH 1066**
Ridin' Easy Blues (V 3019) Mu **JH 1032**
Les Oignons (V 3020) Mu **JH 1066**

SIDNEY BECHET QUARTET
Sidney Bechet, ss.; Charlie Lewis, p.; Pierre Michelot, cbs.; Kenny Clarke, btr.
Parigi, 20 ottobre 1949.
Out Of Nowhere (V 3027-1) Mu **JH 1058**
Mon Homme (V 3028-1) Mu **JH 1058**

SIDNEY BECHET AND HIS FEETWARMERS
Sidney Bechet, ss.; Eddie Bernard, p.; Pierre Michelot, cbs.; Kenny Clarke, btr.
Parigi, 5 novembre 1949.
Margie (7816-1) CGD Bst **QB 7094**

SIDNEY BECHET & CLAUDE LUTER & HIS ORCHESTRA
Sidney Bechet, ss.; Claude Luter, cl.; Christian Azzi, p.; Roland Bianchini, cbs.; Moustache, btr.
Parigi, 15 novembre 1949.
Sobbin' And Cryin' (V 3031-2) Mu **JH 1046**
C. S. salvo Pierre Dervaux, tr.; e Bernard Zacharias, trb.; aggiunti.
Stessa data.
Struttin' With Some Barbecue (V 3033-1) Mu **JH 1068**
C. S. ma probabilmente inizio 1950, Parigi.
Maple Leaf Rag (V 3073) Mu **JH 1046**
Parigi, 6 ottobre 1950.
Moulin A' Cafè (V 3095) Mu **JH 1008**
Careless Love (V 3097) Mu **JH 1008**
Moustache Gauloise (V 3098) Mu **JH 1032**
Blues In My Heart (V 3101) Mu **JH 1068**

Nota. « Careless Love », e « Moulin à cafè » portano sull'etichetta « Sidney Bechet with Claude Luter and his orchestra ».

BIX BEIDERBECKE

vedi anche:
Frankie Trumbauer Paul Whiteman

BIX BEIDERBECKE, p. solo.
New York, 9 settembre 1927.
Bixology (In A Mist) (81426 B) Od SS **A 2334**
Retro: Frankie Trumbauer.

BIX BEIDERBECKE AND HIS GANG
Leon Bismark « Bix » Beiderbecke, tr.; Bill Rank, trb.; Don Murray, cl.; Adrian Rollini, sb.; Frank Signorelli, p.; Chauncey Morehouse, btr.
New York, 5 ottobre 1927.
At The Jazz Band Ball (81518 B) Parl **B 71141**
Royal Garden Blues (*) (81519) Od SS **A 2341**
Jazz Me Blues (*) (81520 A) Od SS **A 2341**
(*) la prima edizione portava « Bix Beiderbecke and his orchestra ».
C. S. ma New York, 25 ottobre 1927.
Sorry (81569 B) Parl **B 71141**
Bix Beiderbecke, tr.; Bill Rank, trb.; Izzy Friedman, cl.; Frank Signorelli o Lennie Hayton, p.; Min Leibrook, sb.; Harry Gale, btr.
New York, 21 settembre 1928.
Louisiana (401139 A) Parl **B 71142**
Margie (401140 A) Parl **B 71142**

Nota. Alcune note di fisarmonica (o forse è un armonium) si possono sentire come coda a « Louisiana ».

GRAEME BELL
(Australia)

GRAEME BELL AND HIS DIXIELAND BAND
Roger Bell, tr. - voc.; Don « Dixie » Roberts, cl.; Ade Monsbourgh, trb. - cl. - voc.; Graeme Bell, p.; Jack Varney, bjo. - ch.; Lou « Baron » Silbereisen, cbs. - tuba; Russ « Colonel » Murphy, btr.
Parigi, 7 febbraio 1948.
Birmingham Bertha (AI 0558) Cel **QB 7010** - MU **JH 1092**
Baby Won't You Please Come Home (AI 0559) RBv Cl **QB 7019** - MU **JH 1094**
Shabby Gal Rag (AI 0560) Cel **QB 7009** - MU **JH 1092**

Tiger Rag (AI 0592) Cel QB 7010 - MU JH 1095
Ain't Gonna Give Nobody None Of My Jelly Roll (AI 0563) Cel QB 7009 - MU JH 1096

Nota. L'ultimo titolo, nonostante l'etichetta porti la formazione completa, è effettivamente suonato da Monsbourgh, cl.; Varney, bjo.; Silbereisen, tuba.

21 febbraio 1949.
Canal Street Blues (AI 0590) Cel QB 7021 - MU JH 1003
Ostrick Walk (AI 0501) Cel QB 7010 - MU JH 1093
I've Got What It Takes (AI 0592) AMv Cel QB 7020 - MU JH 1005
Wolverine Blues (AI 0593) RB & AMv Cel QB 7020 - MU JH 1096
Deep Pacific (AI 0594) Cel QB 7021 - MU JH 1094

GRAEME BELL AND HIS AUSTRALIAN JAZZ BAND
Roger Bell, tr.; Ade Monsbourgh, tr. - voc.; Deryck « Kanga » Bentley, trb.; Don Roberts, cl.; Graeme Bell, p.; Bud Baker, ch. - bjo.; Lou Silbereisen, cbs. - tuba; Johnny Sangster, btr.

Londra, 7 febbraio 1951.
When The Saint Go Marchin' In (CE 13213-1) AMv Parl B 71181
Muskrat Ramble (CE 13214-1) Parl B 71180
High Society (CE 13216-2) Parl B 71181
Black And White Rag (CE 13215-1) Parl B 71190

Nota. L'ultimo titolo, che nell'edizione originale (Parl R 3390) era etichettato come « GM & His Ragtime Four », è suonato solo da Bell al piano e dalla sezione ritmica.

Royal Festival Hall, Londra, 14 luglio 1951.
Bull Ant Blues (CE 13499-1A) (retro Fr. Randall) Parl B 71183

Nota. L'etichetta italiana porta erroneamente « Bullant Blues ».

TEX BENEKE E L'ORCHESTRA DI GLENN MILLER

vedi: Glenn Miller

BUNNY BERIGAN

vedi anche:
Louis Armstrong — Tommy Dorsey
Mildred Bailey — Jam Session
Dorsey Brothers — Hal Kemp
Frankie Trumbauer

BUNNY BERIGAN AND HIS BLUE BOYS
Bernard « Bunny » Berigan, tr.; Eddie Miller, ts. - cl.; Edgar Sampson, as.; Cliff Jackson, p.; Graham Moncur, cbs.; Ray Bauduc, btr.

New York, 13 dicembre 1935.
I'm Comin' Virginia (90231) Od SS A 2335
Blues (60232) Od SS A 2335

BUNNY BERIGAN E LA SUA ORCHESTRA
Bunny Berigan, Irving Goodman, Steve Lipkins, tr.; Al George, Sonny Lee, trb.; Mike Doty, Clyde Rounds, as.; Joe Dixon, George Auld, ts.; C. Graham Forbes, p.; Tom Morgan, ch.; « Hank » Wayland, cbs.; Dave J. Tough, btr.; Gail Reese, voc.

15 marzo 1939.
Lovelight In The Starlight (OA 021170) GRv VdP GW 1570
An Old Straw Hat (OA 021175) GRv VdP GW 1570

Bunny Berigan, Irving Goodman, Joe Napton, tr.; Andy Russo, Ray Conniff, trb.; Gus Bivona, cl. - as.; Milton Schatz, Clyde Rounds, as.; George Auld, ts.; Joe Buskin, p.; Dick Wharton, ch.; Hank Wayland, cbs.; Bernard « Buddy » Rich, btr.; Jane Dover, voc.

14 ottobre 1939.
Rockin' Rollers' Jubilee (OA 027919) JDv VdP GW 1997

C. S. ma Bob Jenny, trb.; per Russo; Murray Williams, as.; per Schatz.

22 novembre 1938.
Jelly Roll Blues (OA 030302) VdP GW 1697

SONNY BERMAN

vedi ancbe:
Woody Herman Bill Harris

SONNY BERMAN'S BIG EIGHT
Saul « Sonny » Berman, tr.; Bill Harris, trb.; Flip Phillips, ts.; Serge Chaloff, bs.; Ralph Burns, p.; Cbuck Wayne, ch.; Artie Bernstein, cbs.; Don Lamond, btr.

Hollywood, 21 settembre 1946.

Cnrbstone Scuffle (1031) (retro Dizzy Gillespie) Parl **B 71115**

CHU BERRY

vedi anche:
Count Basie Cbocolate Dandies Lionel Hampton

CHU BERRY and His ORCHESTRA (originariamente « and His STOMPY STEVEDORES »)
Oran « Hot Lips » Page, tr.; George « Al » Matthews, trb.; William « Buster » Bailey, cl.; Leon « Cbu » Berry, ts.; Horace Henderson, p.; Lawrence Lucie, cb.; Israel Crosby, cbs.; William « Cozy » Cole, btr.

New York, 23 marzo 1937.

Limehonse Blues (M 296) Parl **B 71068**

CHU BERRY and HIS STOMPY STEVEDORES
Irving « Mouse » Randolph, tr.; Frederick « Keg » Johnson, trb.; Chu Berry, ts.; Bennie Payne, p.; Danny Barker, ch.; Milton Hinton, cbs.; Leroy Maxey, btr.

10 settembre 1937.

Ebb Tide (M 625) Parl **B 71068**

BARNEY BIGARD

vedi anche: Duke Ellington

BARNEY BIGARD AND HIS ORCHESTRA
William « Rex » Stewart, tr.; Juan M. Tizol, trb.; Leon Albany « Barney » Bigard, cl.; Harry Howell Carney, bs.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, ch.; Billy Taylor, cbs.; William A. « Sonny » Greer, btr.

New York, 8 giugno 1939.

Barney Goin' Easy (WM 1036 A) Parl **B 71069**
Jnst Another Dream (WM 1037 A) Parl **B 71069**

BLUE RHYTHM BOYS

vedi: Mills Blue Rhythm Band

BLUE STAR SWING BAND

(Francia)
vedi: Eddie Barclay

SHARKEY BONANO

SHARKEY BONANO AND HIS SHARKS OF RHYTHM
Joseph « Sharkey » Bonano, tr.; Buddy Morrow, trb.; Joe Marsala, cl.; Joe Bushkin, p.; Eddie Condon, bjo.; Artie Shapiro, cbs.; George Wettling, btr.

New York, 4 dicembre 1936.

Blowing Off Steam (20365) — Br **5082**

Retro: Henry « Red » Allen.

EARL BOSTIC E LA SUA ORCHESTRA

Clarence Redd, tr. - vibr.; Earl Bostic, as.; Lowell Hastings, ts.; Clifton Smalls, p.; Rene J. Hall, ch.; William Betts, cbs.; James W. Cobb, btr.

10 gennaio 1951.

Flamingo (9007) — Mu **ML 2090**

23 gennaio 1951.

Sleep (9018) — Mu **ML 2090**

CONNIE BOSWELL

vedi anche :
Boswell Sisters — Bing Crosby

Cantante commerciale di cui vennero pubblicati molti dischi in Italia, sia in trio con le altre sorelle, che come solista (Br, Pol, De, Od). Le incisioni seguenti, benchè di scarso interesse, vengono elencate data la presenza di musicisti di primo piano nel complesso accompagnatore.

CONNIE BOSWELL

acc. da Orchestra Ben Pollack. Francis « Muggsy » Spanier, Ray Woods, Joe Meyer, tr.; Joe Yukl, trb.; Ben Kanter, Bud Carlton, Art Quentzer, Mort Friedman, s.; Bob Laine, p.; Garry MacAdams, ch.; Francis Palmer, cbs.; Graham Stevenson, btr.; Al Beller, vl.

Los Angeles, 2 febbraio 1937.

Where Are You? (DLA 692) (retro Connie Boswell) — Pol 61095

23 agosto 1937.

That Old Feeling (DLA 848) — Pol 61108
The Loveliness Of You (DLA 849) — Pol 61134
Yours And Mine (DLA 851) — Pol 61108

26 agosto 1937.

Blossoms On Broadway (DLA 853) — Pol 61134

Nota. La formazione data è probabile solo nel primo titolo.

acc. da Orchestra Woody Herman.

Clarence Willard, Malcom Crain, Irving Goodman, tr.; Joe Bishop, fluegel horn; Neal Reid, trb.; Woodrow Wilson « Woody » Herman, cl.; Joe Estren, Pete John, as.; Saxie Mansfield, Ray Hopfner, ts.; Tommy Lineham, p.; Harry « Hy » White, ch.; Walter Yoder, cbs.; Frank Carlson, btr.

New York, 10 gennaio 1939.

Thanks For Everything (64877) — Pol 61217 - De **BM 1011**
The Umbrella Man (64878) — Pol 61217 - De **BM 1011**

BOSWELL SISTERS

vedi anche: Bing Crosby

Connie, Helvetia « Vet » voc.; Martha, p. e voc. Trio vocale, molto commerciale del tutto estraneo ai limiti di questa discografia se non per l'interesse dell'accompagnamento fornito per lo più dall'orchestra dei Dorsey Brothers (i titoli segnati ≠ hanno il nome dell'orchestra sull'etichetta). Se non viene indicato il nome del pianista si deve intendere che Martha Boswell è alla tastiera.

THREE BOSWELL SISTERS

Connie, « Vet », voc.; Martha, p. - voc.

Ottobre 1930.

Heebie Jeebies (404408) (retro: Frankie Trumbauer) — Od SS **A 2323**

acc. prob. da Mannie Klein, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Jimmy Dorsey, cl. - as.; Eddie Lang, ch.; Joe Tarto, cbs.; Chaunce Morehouse, btr.
New York, 23 aprile 1931.
Shont, Sister Shont (36655) **Br 4898**
acc. C. S. da Bunny Berigan, tr.; per Klein; Harry Hoffman, vl.; aggiunto, Dick McDonough, ch.; per Lang; bassista sconosciuto; Stan King, btr.; per Morehouse.
New York, inizio marzo 1932.
≠ **Everybody Loves My Baby** (11354) **Br 4898**
acc. C. S. ma Joe Venuti, vl.; per Hoffman; Artie Bernstei, cba.
New York, 1932.
≠ **Hand Me Down My Walking Cane** (11949) **Br 4819**
acc. da Mannie Klein, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Jimmy Dorsey, cl. - as. e forse fl.; Dick McDonougb, ch.; Artie Bernstein, cbs.; Stan King, btr.
New York, 1932.
≠ **Charlie Two-Step** (12291) **Br 4803**
Sentimental Gentleman From Georgia (12292) **Br 4879**
acc. C. S. ma Bunny Berigan, tr.; Carl Kress, ch.; Harry Hoffman, cl.; aggiunti.
New York, 3 dicembre 1932.
≠ **It Don't Mean A Thing** (12639) **Br 4819**
≠ **Lonsiana Hayride** (12640) **Br 4803**
Minnie The Moocher's Wedding Day (12641) **Br 4879**
acc. da Berigan, i due Dorsey, Mc Donough, Bernstein, King.
New York, 8 maggio 1933.
≠ **Forty Second Street** (13222) (retro Mills Bros. e Duke Ellington) **Br 4825**
Shnffle Off To Buffalo (13223) **Br 4862**
New York, 11 luglio 1933.
≠ **The Gold Diggers' Song** (13450) **Br 4830**
≠ **It's Snnday Down In Caroline** (13451) **Br 4830**
New York, luglio 1933.
Pnttin' It On (13466) **Br 4849**
acc. da Mannie Weinstock, tr.; Charles Butterfield, trb.; Benny Goodman ,cl. - as.; Chester Hazlet, as.; Harry Hoffman, vl.; Perry Botkin, ch. - bjo.; Dick Cherwin, cbs.; Stan King, btr.
New York, 10 ottobre 1933.
That's How Rhythm Was Born (13991) **Br 4849 - Br 4862**
acc. da Mannie Klein, tr.; i due Dorsey, Larry Binyon, ts. - fl.; Fulton McGrath, cel. e forse p.; McDonough, Bernstein, King.
New York, 14 novembre 1933.
≠ **Song Of Snrrender** (14319) **Br 4888**
≠ **Coffee In The Morning And Kisses In The Night** (14320) **Br 4888**
acc. C. S. ma Bunny Berigan, tr.; Chuck Campbell, trb.; aggiunti.
New York, 23 marzo 1934.
Yon Oughta Be In Pictnres (14993) **Br 4915**
I Hate Myself (14994) **Br 4915**
acc. da Berigan, i due Dorsey, stessi ch., cbs. e btr.
New York, 21 giugno 1934.
Don't Let Yonr Love Go Wrong (15357) **Br 4928**
Why Don't Yon Practice What Yon Preach? (15358) **Br 4928**
acc. da una grossa orchestra di studio con Mannie Klein, tr.; e Joe Venuti, vl.; come solisti.
New York, 5 maggio 1935.
Way Back Home (17631) **Br 5013**
Every Little Moment (17632) **Br 5013**
Travelin' All Alone (17645) **Br 5014**
St. Lonis Blnes (17646) **Br 5014**
acc. da Russ Case, Ed Wade, tr.; Will Bradley, trb.; Artie Shaw, es. - cl.; Carl Kress, ch.; Dick Cberwin, cbs.; Stan King, btr.
New York, 8 ottobre 1935.
Top Hat, White Tie And Tails (60029) **Pol 61002**
Cheek To Cheek (60030) **Pol 61002**
acc. da Russ Case, tr.; Russ Genner, trb.; Artie Shaw, cl.; McDonough, Bernstein, King.

New York, 6 gennaio 1936.

I'm Gonna Sit Right Down (60302)	Pol 61003
The Music Goes 'Round And Around (60303)	Pol 61003

acc. da Case, Bradley, Shaw, McDonough, Cberwin, King.

New York, 12 febbraio 1936.

Let Yourself Go (60463)	Pol 61001
I'm Putting All My Eggs In One Basket (60464)	Pol 61001

TERESA BREWER

TERESA BREWER acc. da DIXIELAND ALL STARS

Teresa Brewer, voc.; acc. da Max Kaminsky, tr.; Cutty Cutshall, trb.; Ernie Caceres, cl. - bs.; Jack Pleis, p.; Danny Perri, ch.; Eddie Safranski, cbs.; George Wettling, btr.

1949.

Music, Music, Music	Lon L 604
Copenhagen	Lon L 604

DAVE BRUBECK

DAVE BRUBECK OCTET

Dick Collins, tr.; Bob Collins, trb.; Paul Desmond, as.; Dave Van Kriedts, ts.; Bill Smith, bs. - cl.; Dave Brubeck, p.; Ron Crotty, cbs.; Cal Tjader, btr.

San Francisco, luglio 1950.

What Is This Thing Called Love (7027)	HoJ 92
September In The Rain (7036)	HoJ 92

MILTON BUCKNER

vedi anche: Lionel Hampton

MILTON BUCKNER AND HIS ORCHESTRA

Leonard Harkins, Dave Page, Johnny Letman, tr.; Micbael Woods, Henderson Cbambers, trb.; Julius Watkins, f.h.; George Dorsey, Bill Graham, as.; Paul Quinichette, Bill Mitchell, ts.; Charles Fawlkes, bs.; Milton Buckner, p. - vibr.; Bernie Mackey, ch. - voc.; Ted Sturgis, cbs.; Edward Grant, btr.

Febbraio 1949.

Buck's Bop (49-S-126)	MGM 7600
Milt's Boogie (49-S-127)	MGM 7600
Oop Be Doop (49-S-128)	MGM 7631
M. B. Blues (49-S-129)	MGM 7631

FRANCIS BURGER

(Svizzera)

FRANCIS BURGER & HIS FESTIVAL BAND

« Cheese » Burke, tr.; Walter Burger, ts.; Francis Burger, p.; « Sunny » Lang, cbs.; W. Boss, btr.; Body Buser, vibr.

Basilea, 27 agosto 1948.

Hop Bop Sh'Bam (BB 1001)	Cel QB 7026
The Man I Love (BB 1003)	Cel QB 7026

BILLY BUTTERFIELD

vedi ancbe:

Bob Crosby　Artie Shaw　Benny Goodman

BILLY BUTTERFIELD E LA SUA ORCHESTRA
Billy Butterfield, Gordon « Chris » Griffin, Andy Ferretti, Allen « Yank » Lawson, tr.; Vernon Brown, Ward Silloway, Will Bradley, trb.; Hank D'Amico, Ernie Caceres, Arthur Rollini, Bill Stegmeyer, Herman Stanchfiels, sax.; Johnny Guarnieri, p.; Carl Kress, ch.; Bob Haggart, cbs.; Johnny Blowers, btr.
2 febbraio 1945.

Oh, Lady Be Good! (376-2)	Cap **CL** 13267

Billy Butterfield, Jack Stametz, Bob Peck, Archie Johnstone, tr.; Sam Moore, Marsball Hawk, Earl Mahan, trb.; Bob Levine, Bill Stegmeyer, Bill Cervantes, Earl Person, Norman Elvin, sax.; Michael Carrato, p.; Dave Reiser, ch.; George Ryan, cbs.
1947.

Star Dust (1374)	Cap **CL** 13514
Billy's Boogie (1724)	Cap **CL** 13514

Billy Butterfield, Jimmy Maxwell, Andy Ferretti, Jack Stametz, Bob Peck, tr.; Will Bradley, Eddie Butterfield, Ken Shurder, trb.; Herman « Hymie » Schertzer, Johnny Signorelli, as.; Jimmy Hudgins, ts.; Norman Elvin, bs.; Michael Carrato, p.; Danny Perry, ch.; Sam Bruno, cbs.; Cozy Cole, btr.
Hollywood, ottobre 1947.

Bugle Call Rag (1746)	Cap **CD** 80127
Narcissus (1747)	Cap **CD** 80127
Malaguena (1748)	Cap **CL** 13267

DON BYAS

vedi anche:
Count Basie — Dizzy Gillespie
Roy Eldridge — Andy Kirk
Oscar Pettiford

DON BYAS AND HIS QUARTET
Carlos Wesley « Don » Byas, ts.; Beryl Booker, p.; John Simmons, cbs.; Fred Radcliffe, btr.
New York, inizio 1948.

You Go To My Head (Si 182)	Cel **QB** 7038
Don't You Know I Care (Si 183)	Cel **QB** 7038

DON BYAS REE BOPPERS
Herbert Lee « Peanuts » Holland, tr. - voc.; Billy Taylor, p.; Jean Jacques Tilche, cb.; Jean Bouchety, cbs.; Buford Oliver, btr.
Parigi, 27 gennaio 1947.

Walking Around (St 1895)	Cel **QB** 7516
How High The Moon (St 1896)	Cel **QB** 7517
Red Cross (St 1897)	Cel **QB** 7516
Laura (St 1898)	Cel **QB** 7515
Cement Mixer (St 1899) PHv	Cel **TZ** 3020
Dynamo A (St 1900)	Cel **QB** 7517

Nota. Dei quattro dischi italiani di questa seduta d'incisione soltanto i QB 7518 e QB 7517 riportano la denominazione originale del complesso (che è quella data) mentre il QB 7515 da « Don Byas and His Orchestra » come il TZ 3020 (solo per il titolo « Cement Mixer »); mentre il titolo « Stormy Weather » (V. seduta successiva) non ha alcuna denominazione di complesso ma la formazione è riportata sull'etichetta.

DON BYAS AND HIS ORCHESTRA
Don Byas, ts.; Jack Diéval, p.; Jean Jacques Tilche, ch.; Lucien Simoens, cbs.; Armand Molinetti, btr.
Parigi, 12 giugno 1947.

These Foolish Things (St 2067)	Cel **QB** 7059
Humoresque (St 2068)	Cel **QB** 7083
Stormy Weather (St 2089)	Cel **TZ** 3020
Riffin' And Jivin' (St 2070)	Cel **QB** 7515
I Can't Explain (St 2071)	Cel **QB** 7059

DON BYAS AND HIS RHYTHM
Don Byas, ts.; Arnold « Ross » Rosenberg, p.; Joe Benjamin, cbs.; Bill Clark, btr.

Parigi, fine marzo - inizio aprile 1952.
En Ce Temps La (Part 14782) CGD Bst **QB 7091**
La Bas (Part 14783) CGD Bst **QB 7091**

DON BYAS E LA SUA ORCHESTRA
Don Byas, ts.; Maurice Vander, p.; Jean Paul Sasson, ch.; « Popof » Medvedko, cbs.; Benny Bennet, btr.
Parigi, 19 aprile 1951.
Easy To Love (retro L. Young) CGD Bst **QB 7096**

C

THE CALIFORNIA RAMBLERS

THE CALIFORNIA RAMBLERS
Formazione incerta comprendente probabilmente, Bill Moore, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Arnhold Brillhart o Jimmy Dorsey, cl. - as.; Arthur Rollini, sb.; Stan King, btr.
1924 - 1925.
Is She My Girl Friend? (N 107911) PaT **A 15368**

Formazione sconosciuta comprendente Red Nichols, tr.; Pete Pumiglio, as.
Autunno 1930.
The Peanut Vendor (150993) Col **CQ 631**

BLANCHE CALLOWAY

vedi anche: Andy Kirk

BLANCHE CALLOWAY & HER BOYS
Harry Lawson, Clarence Smith, Edgar « Pudding Head » Battle, tr.; Floyd Brady, trb.; Lawrence Freeman, John Williams, John Harrington, sax.; Mary Lou Williams, p.; Bill Dirvin, bjo.; Andy Kirk, sb.; Ben Theigpen, btr.; Blanche Calloway, voc.; Charlie Brown, arr.
Circa dicembre 1930.
Casey Jones (64068) BCv & CBa (retro: Mc Kinney's Cotton Pickers) Gr **R 14588**

Nota. Trattasi di un complesso di studio formato in gran parte di musicisti dell'orchestra di Andy Kirk.

CAB CALLOWAY

Prima che Calloway ne assumesse la direzione, l'orchestra portava il nome: « The Missourians ». Vedi quindi sotto « The Missourians ».
Tutti i vocali sono di Cabell « Cab » Calloway.

CAB CALLOWAY & HIS ORCHESTRA
Lamar Wright, Adolphus « Doc » Cheatham, Edwin Swayzee, tr.; De Priest Wheeler, Harry White, trb.; Arville Harris, Walter « Foots » Thomas, ts.; Eddie Barefield, as.; Andrew Brown, as. - sb.; Bennie Payne, p.; Morris White, ch.; Al Morgan, cbs.; Leroy Maxey, btr.; Cab Calloway, dir. - voc.
18 settembre 1933.
Evening (77684) VdP **HN 346**
I Learned About Love From Her (77685) VdP **HN 249**

Formazione C. S.
2 novembre 1933.
Zah Zuh Zah (78505) VdP **HN 249**

Formazione C. S. ma Thornton Blue, cl. - as.; per Barefield.
Chicago, 4 settembre 1934.
Chinese Rhythm (CP 1104) Br **4954**
Moonlight Rhapsody (CP 1105) Br **5001**
Weakness (CP 1107) Br **4954**

Formazione C. S. ma Claude Jones, trb.; aggiunto.

New York, 21 gennaio 1935.

Good Sauce (From The Gravy Bowl) (16587) Br 4993

Keep That Hi De Hi In Your Soul (16589) Br 4993 - Br 5001

Mario Bauza, Dizzy Gillespie, Lamar Wright, tr.; Tyree Glenn, trb. - vibr.; Quentin Jackson, Keg Johnson, trb.; Hilton Jefferson, as.; Jerry Blake, cl. - as.; Andrew Brown, as. - bs.; Chu Berry, Walter Thomas, ts.; Bennie Payne, p.; Danny Barker, ch.; Milton Hinton, cbs.; Cozy Cole, btr.; Cab Calloway, dir. - voc.

Chicago, 16 gennaio 1941.

Willow Weep For Me (C 3519) Col D 13209

Formazione C. S. salvo Jonah Jones, tr.; per Bauza.

New York, 5 marzo 1941.

Jonah Joins The Cab (29867) Col D 13209

CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA

Formazione sconosciuta, ma probabilmente: Jonah Jones, tr.; Keg Johnson, trb.; Bernie Peacock, as.; Sam Taylor, ts.; Dave Rivera, p.; Milton Hinton, cbs.; Dave Francis, btr.; Cab Calloway, voc.

1950.

Pero Que Jelenque (50199) Lon L 657

La Mecura (50201) Lon L 657

HOAGY CARMICHAEL

HOAGY CARMICHAEL

Hoagland « Hoagy » Carmichael, p. - voc.; acc. da Artie Bernstein, cbs.; Spike Jones, btr.

Los Angeles, 27 marzo 1942.

Mr. Music Master (DLA 2963) De BM 1381

Los Angeles, 11 maggio 1942.

Hong Kong Blues (DLA 2984) De BM 1381

Hoagy Carmichael, voc.; acc. da Buddy Cole, p.; Perry Botkin, ch.; Phil Stephens, cbs.; Tommy Romersa, btr.

11 febbraio 1947.

Riverboat Shuffle (L 4352) (retro Burl Ives) De BM 1400

Hoagy Carmichael ,voc.; acc. dall'orchestra di Buddy Cole (formazione sconosciuta, comprendente Buddy Cole, p.).

31 agosto 1949.

Chocolate, Whiskey And Vanilla Gin (L 5123) De BM 1459

Hoagy Carmichael, voc.; acc. da Matty Matlock's All Star: Dick Cathcart, tr.; Ted Vesely, trb.; Matty Matlock, cl.; Eddie Miller, ts.; Joe Rushton, bs.; Marvin Ash, p.; George Van Eps, ch.; Phil Stephens, cbs.; Ben Pollack, btr.

9 dicembre 1949.

That's A Plenty (L 5250) Fonit 1541

At The Darktown Strutters Ball (L 5251) Fonit 1541

C. S. ma Cass. Daley, voc.; aggiunto.

Prob. stessa data.

The Old Piano Roll Blues De BM 1459

BENNY CARTER

vedi anche:

Chocolate Dandies — Willie Lewis
Duke Ellington — McKinney's Cotton Pickers
Spike Hughes — Metronome All Stars
Just Jazz — Teddy Wilson

ORCHESTRA BENNY CARTER

Russel Smith, Jonah Jones, Bobby Williams, tr.; Milton Robinson, Madison Vaugham, trb.; Bennet Lester « Benny » Carter, as.; Chauncey Haughton, es.; George James, as. - bs.; Stafford Simon, George Irish, ts.; Sonny White, p.; Everett Barksdale, ch.; Hayes Alvis, cbs.; « Keg » Purnell, btr.; Roy Felton, voc.

New York, 23 ottobre 1940.

The Last Kiss You Gava Me (66265) RFv — De **BM 1270**
Boogle Woogle Sugar Blues (66266) — De **BM 1270**

Nota. All'iniziativa di Benny Carter si devono inoltre le incisioni che vanno sotto il nome dei « Chocolate Dandies ». Vedi quindi anche sotto la voce « Chocolate Dandies ».

CASA LOMA ORCHESTRA

Orchestra che, salvo rare eccezioni, seguì un indirizzo molto commerciale.
Tuttavia la larga popolarità che godette nel periodo pre-swing, la presenza di qualche musicista di merito (Pee Wee Hunt) e non ultima, l'impossibilità materiale di separare le incisioni menzionabili dalle altre, ci hanno suggerito di elencarle tutte, anche per completezza di documentazione. L'orchestra venne diretta per il periodo iniziale da Mel Jenssen, e successivamente da Spike « Glen Gray » Knoblauch.

CASA LOMA ORCHESTRA

Joe Hostetter, Frank Martinez, Bobby H. Jones, tr.; Walter G. « Pee Wee » Hunt, trb. - voc.; Russell « Billy » Rauch, trb.; Ray Eberle, as. - voc.; Spike « Glen Gray » Knoblauch, as.; Frank « Pat » Davis, ts.; H. N. « Horse » Hall, p.; H. Gene Gifford, ch. - bjo. - arr.; Stanley H. Dennis, sb. - tuba; Tony Briglia, btr.; Mel Jenssen, vl.; Jack Richmond, voc.

Febbraio 1930.

China Girl (403755) GGa (ertro: Coleman Hawkins) — Od SS **A 2365**

O. K. RHYTHM KINGS

Formazione C. S.

Novembre 1930

Casa Loma Stomp (404569) GGa (retro: Jack Purvis) — Od SS **A 2321**

CASA LOMA ORCHESTRA

Formazione C. S. ma Kenny Sargent, as. - voc.; per Eberle; Clarence Hutchinrider, cl. - sax.; aggiunto. Jack Richmond omesso.

New York, 23 marzo 1931.

White Jazz (E 36502) — Br **4844**

1931-1932.

Happy Go-Lucky You — Br **4791**
All Of A Sudden — Br **4791**

Maggio 1932.

Lazy Day (11604) — Br **4792**
Evening (11606) — Br **4792**

Gennaio 1933.

Hey! Yonng Fella (74906) — VdP **HN 50**
Wild Goose Chase (13001) — Br **4844**

Luglio 1933.

Sophisticated Lady (76382) — VdP **HN 50**

21 luglio 1933

Trouble In Paradise (13500) — Br **4831**

Da questo periodo, data la crescente commercialità del complesso, nessun tentativo verrà fatta per aggiornate la formazione. La denominazione dell'orchestra è « Casa Loma Orchestra » oppure anche « Glen Gray Casa Loma Orchestra ».

1933-1935.

It's The Talk Of The Town (13739) — Br **4845**
Weep No More My Baby (13676) — Br **4847**
Savage Serenade (13660) — Br **4847**
Ol' Man River (14774) — Br **4902**
Limehonse Blues (14655) (retro Adrian's Ramblers) — Br **4922**
Carolina (14656) — Br **4902**
Jungle Faver (15326) — Br **4940**
Linger Awhile (15374) — Br **4981**
Panama (15433) — Br **4981**
Out In The Cold Again (15657) — Br **4950**

Learning (15658) Br 4950
You Ain't Been Living Right Br 4940

Nota. Dei seguenti dischi che sono stati incisi presumibilmente nello stesso periodo dei precedenti (e quindi dalla stessa formazione) non abbiamo notizie precise.

Why Can't This Night Go On Forever Br 4020
If Yon Don't To Be Sweethearts Br 4820
Under A Bianket Of Blue Br 4831
Two Cigarettes In The Dark Br 4943
Music From Across The Sea Br 4837
Sweet Madness (14051) Br 4059
You're Gonna Loose Yonr Gal Br 4874
Dixie Lee Br 4001
That's Love (14775) Br 4904
Here Comes Cookie De 459

4 febbraio 1937.
A Study In Brown (61577) Pol 01105
Whoa! Babe (61578) Pol 61105

Grady Watts, Frank Zullo, Walter Smith, tr.; Pee Wee Hunt, trb. - voc.; Russell « Billy » Rauch, trb.; Fritz Hummel, trb.; Glen Gray, as.; Clarence Hutchinrider, cl. - sax.; Kenny Sargent, sax. - voc.; Art Ralston, sax.; Danny D'Andrea, sax.; Pat Davis, ts.; Joe Hall, p.; Jacques Blanchette, ch.; Stanley Dennis, bs. - tuba; Tony Briglia, btr.

2 luglio 1937.
Swing Low, Sweet Chariot (DLA 833) De **BM 1076**
Casa Loma Stomp (DLA 835) (retro Bob Crosby) **Pol 61138**

Frank Zullo, Grady Watts, tr.; Sonny Dunham, tr. - trb.; Pee Wee Hunt, trb. - voc.; Murray McEeachern, trb. - as.; Billy Rauch, trb.; Danny D'Andrea, Art Ralston, Kenny Sargent, Pat Davis, Clarence Hutchinrider, sax.; Joe Hall, p.; Jacques Blanchette, ch.; Stanley Dennis, bs.; Tony Briglia, btr.; Glen Gray, dir.

1º dicembre 1937.
Mindin' My Bnsiness (63224) **Pol 61200**

Formazione C. S. salvo Frank Ryerson, tr.; per Zullo.

27 gennaio 1939.
Riverboat Shnffle (64962) De 651 - De **BM 1146**
Boneyard Shuffle (64963) De 651 - De **BM 1146**

Formazione C. S. salvo Merry Macs, voc.

25 febbraio 1939.
Lazy River (65065) MMv De 661 - De **BM 1154**

15 marzo 1939.
Star Dnst (65180) KSv De 662 - De **BM 1155**

Formazione C. S salvo Sy Baker, tr.; per Dunham.

24 maggio 1941.
Boogie Woogie Piano Man (DLA 2403) De **BM 1202**
As If You Didn't Know (DLA 2404) De **BM 1202**

Nota. Dei seguenti dischi, che sono stati incisi presumibilmente nello stesso periodo dei precedenti e cioè (1937-40) e quindi dalla stessa formazione, non abbiamo notizie precise.

Yours And Mine Pol 61107
I'm Feeling Like A Miilion Pol 61107
Thanks For Memory (62798) Pol 61152
Daddy's Boy De **BM 1008**
Yon Go To My Head De **BM 1088**
Last Night A Miracle Happened De **BM 1119**
Shnt Eye De **BM 1119**
This Night Wiii Be My Souvenir Pol 81276
Honoiuln Pol 61276
Tears From My Inkweii De 640 - De 652 - De **BM 1138 - BM 1147**

GLEN GRAY E ORCHESTRA CASA LOMA

Circa 1952.
I May Be Wrong (82813) Fonit 1633

Red Norvo

Mildred Bailey

Il trio di Red Norvo nel 1950. Da sinistra: Tal Farlow, Charlie Mingus, Red Norvo.

Stan Kenton

Pete Rugolo

SIDNEY CATLETT

vedi anche:

Louis Armstrong	Coleman Hawkins
Duke Ellington	Teddy Wilson
Dizzy Gillespie	Lester Young
James P. Johnson	Chocolate Dandies

BIG SID CATLETT AND HIS ORCHESTRA
Eddie Davis, ts.; Bill Gooden, p.; Jimmy Shirley, ch.; Gene Ramey, cbs.; Sidney « Big Sid » Catlett, btr. Cantanti sconosciuti.
1946.
Sherry Wine Blues (I-1427) Cel **QB 7025**
Open The Door, Richard (I-1428) Cel **QB 7025**
Nota. JD riporta una formazione diversa, sicuramente erronea, che pone Gooden all'organo (che non suona), Pete Johnson al piano, e non dà presente il tenorsassofonista e neppure il bassista.

PAGE CAVANAUGH

vedi: Doris Day

CHARLESTON CHASERS

RED NICHOLS & THE CHARLESTON CHASERS
Ernest Loring « Red » Nichols, tr.; Mildred « Miff » Mole, trb.; Jimmy Dorsey, cl. - s.; Arthur Schutt, p.; Dick McDonough, bjo. - ch.; Joe Tarto, tuba; Vic Berton, btr.
New York, 17 gennaio 1927.
Someday Sweetheart (143258) (retro: Benny Goodman) Col **CQ 1416**
THE CHARLESTON CHASERS
Formazione C. S.
New York, febbraio 1927.
Wabash Blues (143537) Parl **B 71143**
Ruby Weinstein, Charlie Teagarden, tr.; Glenn Miller, trb. - arr.; Jack Teagarden, trb. - voc.; Benny Goodman, cl.; Sid Stoneburn, as.; Larry Binyon, ts.; Arthur Schutt, p.; Dick McDonough. ch.; Harry Goodman, cbs.; Gene Krupa, btr.
New York, febbraio 1931.
Basin Street Blues (151292) GMa JTv Parl **B 71143**
Nota. Parte della matrice 151292 (« Basin Street Blues ») trovasi accoppiata nel disco sotto il nome di Louis Armstrong Od SS A 2307, « Black & White ». Vedi quindi nota in fondo alla discografia di Louis Armstrong.

THE CHICAGO RHYTHM KINGS

THE CHICAGO RHYTHM KINGS
Henry « Red » Allen, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Pee Wee Russell, cl.; Happy Cauldwell, ts.; Frank Froeba, p.; Eddie Condon, bjo.; Jack Bland, ch.; George « Pops » Foster, cbs.; Zutty Singleton, btr.
Novembre 1932.
Who Stole The Lock (12452) HRAv Parl **B 71147**
Someone Stole Gabriel's Horn (12455) HRAv Parl **B 71147**
Nota. L'edizione originale (USA) porta « Jack Bland and his Rhythm Makers » mentre la riedizione inglese ha la denominazione citata (inesatta).

THE JEFF ALEXANDER CHOIR

THE JEFF ALEXANDER CHOIR
Coro misto, solista Bill Lee, con acc. p.; cbs. e btr.
Little Bitty Baby (RHCO 10033) Co CQ 2133
Nota. Retro: The Golden Gate Quartet.

CHOCOLATE DANDIES

vedi anche: McKinney's Cotton Pickers

THE CHOCOLATE DANDIES
Bobby Stark, tr.; Jimmy Harrison, trb. - voc.; Benny Carter, cl. - as. - voc.: Coleman Hawkins, ts.; Horace Henderson, p.; Benny Jackson, ch.; John Kirby, cbs. - tuba. Tutti gli arrangiamenti sono di Benny Carter.
3 dicembre 1930.
Good Bye Blues (404566) BCv (retro Louis Armstrong) Od SS A 2310
31 dicembre 1930.
Cloudy Skies (404598) Od SS A 2363
Got Another Sweetie Now (404597) JHv Od SS A 2363
Bugle Call Rag (404598) Parl B 27602 - Parl TT 9067 - Parl B 71144
Max Kaminsky, tr.; Floyd O'Brien, trb.; Benny Carter, as. - tr.; Leon « Chu » Berry, ts.; Teddy Wilson, p.; Lawrence Lucie, ch.; Ernest « Bass » Hill, cbs.; Sidney Catlett, btr.
10 ottobre 1933.
Blue Interlude (265156) BCa Parl B 27603 - Parl TT 9066 - Parl B 71144
I Never Knew (265157) BCa Parl B 27603 - Parl TT 9066 - Parl B 71145
Once Upon A Time (285158) BCa Od SS A 2380
Formazione C. S. salvo Milton « Mezz » Mezzrow, btr.; per Catlett.
Stessa data.
Krazy Kapers (265159) BCa Parl B 27802 - Parl TT 9067 - Parl B 71145
Nota. Benny Carter suona la tromba solo in « Once Upon A Time » e « I Never Knew ».

LARRY CLINTON

Complesso comprendente qualche musicista di primo piano, la cui produzione incisa è di qualche interesse per gli arrangiamenti swing del leader.
LARRY CLINTON E LA SUA ORCHESTRA
James Sexton, Walter Smith, Sy Baker, tr.; Andy Russo, Ford Leary, trb.; Don Watts, « Skeets » Herfurt, as.; Tony Zimmers, George Dessinger, ts.; Sam Mines, p.; Jack Chesleigh, ch.; A. Whistler, cbs.; Ray Michaels, btr.; Larry Clinton, tr. - arr.
1938.
Ferdinand The Bull (valzar) VdP GW 1595
There's A Brand New Picture (OA 023717) VdP GW 1607
I'm Gonna Lock My Heart (OA 023721) VdP GW 1607
James Sexton, Walter Smith, Ivor Lloyd, tr.; Ford Leary, Joe Ortalano, trb.; Mike Doty, Hugo Winterhalter, as.; Tony Zimmers, Georges Dessinger, ts.; Sam Mines, p.; Jack Chesleigh, ch.; Walter Hardman, cbs.; C. Blake, btr.
Ottobre 1938.
Jeeper Creepers VdP GW 1710
Formazione C. S. salvo Johnny Van Eps, ts.; per Zimmers.
Stessa data.
Jitterbug (OA 030373) VdP GW 1815
Over The Rainbow (OA 030376) VdP GW 1815
Nota. Dei seguenti titoli, di incisione più recente, non si hanno notizie ma si presume siano commerciali.
On A Slow Boat De BM 1331
I Went Down De BM 1331
Just A Shade On The Blue Side (retro Sy Oliver) De BM 1409

NAT « KING » COLE

vedi anche:
Lionel Hampton — Jazz at the Philarmonic
Herbie Haymer — Just Jazz

KING COLE TRIO
Nathaniel « Nat King » Cole, p. - voc.; Oscar Moore, ch.; Wesley Prince, cbs.
Hollywood, 6 dicembre 1939
Sweet Lorraine (DLA 2255) (retro: Snub Mosley) De **BM 1276**
New York, 14 marzo 1941.
Babs (93596) De **BM 1195**
Scothin' With Soda (93597) De **BM 1307**
Slow Down (93598) De **BM 1321**
Early Morning Blues (93599) De **BM 1321**
New York, 23 ottobre 1941.
Call The Police (69850) De **BM 1291**
Are You Ferr It? (69851) De **BM 1195**
That Ain't Right (89852) De **BM 1307**
Hit That Jive Jack (89853) De **BM 1291**
Lester Young, ts.; Nat Cole, p.; George « Red » Callender, cbs.
New York, 15 luglio 1942.
Indiana (Van 1000) 30 cm. Cel **RA 8005**
Body And Soul (Van 1003) 30 cm. Cel **RA 8005**
Oscar Moore ch., per Lester Young.
1942.
Vom Vim Veedle (Cap RR 8113-C-RE) Cap **CL 13096**
Nat Cole, p. - voc.; Oscar Moore, ch.; Johnny Miller, cbs.
Hollywood, 1 marzo 1943.
Pitchin' Up A Boogie (104) Parl **B 71107**
I'm Lost (105) Parl **B 71072**
Beautiful Moons Ago (106) Parl **B 71107**
Let's Spring One (107) Parl **B 71072**
Hollywood, 30 novembre 1943.
Jumpin' At Capitol (125) Cap **CD 80163**
17 aprile 1948.
Rex Rhumba (Cap 1083) Cap **CL 13028**
Irving Ashby, cb.,; per Oscar Moore.
New York, novembre 1947.
A Boy From Texas (Cap 1957-I-D5) Cap **CL 13025**
Dicembre 1947.
If I Had You (Cap 1968) Cap **CL 13279**
If You Stub Your Toe On The Moon (Cap 1966) Cap **CL 13077**
Nat Cole, p., e ritmi.
1947.
Three Little Words (Cap. 2147) Cap **CL 13391**
How High The Moon (Cap 2155) Cap **CD 80163**
Nat Cole, p. - voc.; acc. da Orchestra Frank de Vol.
Nature Boy (Cap 2193) Cap **CL 13028**
KING COLE TRIO
Come sopra.
Dicembre 1947.
That's A Natural Fact (Cap 2222) Cap **CL 13077**
Nat Cole, voc.; acc. da Orchestra Carlyle Hall.
24 dicembre 1947.
Lost April (Cap 2828-3D1-3) Cap **CL 13025**
KING COLE TRIO: come sopra acc. da Orchestra Carlyle Hall.
Portrait Of Jenny (Cap 3361) Cap **CL 13096**
KING COLE TRIO: come sopra acc. da The Starligbters (complesso vocale).
Settembre 1949.
The Horse Told Me (Cap 4977) Cap **CL 13279**
Dicembre 1949.
Baby Won't You Say You Love Me (Cap 5159-2) Cap **CL 13308**
KING COLE, voc. acc. da Orcbestra Les Baxter e coro.
1950.
Mona Lisa (Cap 5664) Cap **CL 13308**

KING COLE & Marie Cole, voc. acc. da Trio, Pete Rugolo Orchestra.
11 maggio 1950.
The Tunnel Of Love (Cap 5752-2) Cap **CL 13391**
KING KOLE, voc. acc. da Orchestra Dave Barbour.
1950.
Song Of Delilah (Cap 6562) Cap **CL 13670**
KING COLE, voc. acc. da Orchestra Pete Rugolo.
1950.
That's My Girl (Cap 7050) Cap **CL 13564**
KING COLE, voc. acc. da Orchestra Les Baxter.
1950.
Too Young (Cap 7108) Cap **CL 13564**
KING COLE, voc. acc. da Orchestra Billy May.
Formazione probabile: Uan Rasey, Conrad Gozzo, John Best, Mannie Klein, Billy May, tr.; Ed Kusby, James Priddy, Murray McEachern, Si Zentern, trb.; Skeets Hurfurt, Willie Schwartz, Ted Nash, Fred Fallensby, Chuck Gentry, sax.; Buddy Cole, p.; Barney Kessel, ch.; Joe Mondragon, cbs.; Alvin Stoller, btr.
1951
I'm Hurtin' (Cap 1976) Cap **CL 13688**
KING COLE voc. acc. da Orchestra Les Baxter e coro.
A Weaver Of Dreams (Cap 9006) Cap **CL 13688**
Here's To My Lady (Cap 9008) Cap **CL 13670**
Nota. Tutta la copiosa produzione incisa di King Cole è stata inclusa quantunque sia doveroso notare qui la sua progressiva tendenza a commercializzarsi. In parecchie delle incisioni Capitol il contenuto jazzistico è del tutto superficiale e spesso inesistente.

BILL COLEMAN - BUCK CLAYTON

vedi anche:
Mary Lou Williams — Harry James
Count Basie — Coleman Hawkins

BILL COLEMAN - BUCK CLAYTON
Wilbur « Buck » Clayton, Bill Coleman, Merril Stepter, tr.; André Persianny, p.; Georges Hadjo, cbs.; Wallace Bishop, btr.
Parigi, 23 novembre 1949.
B. C. And B. C. Blues (RJS 923) Mu **JH 1007**
Sweet Georgia Brown (RJS 924) Mu **JH 1007**
Nota. Merril Stepter suona solo nel primo titolo e cioè « B. C. and B. C. Blues ». L'edizione originale del suddetto disco porta « B. C. and B. C. ».

EDDIE CONDON

vedi anche:
The Chicago Rhythm Kings — Louis Armstrong
Billy Banks — Red McKenzie
Bud Freeman

EDDIE CONDON & HIS ORCHESTRA
Frank Teschmacher, cl. - as.; Joe Sullivan, p.; Albert Edwyn « Eddie » Condon, bjo. - voc.; Gene Krupa, btr.
New York, luglio 1928.
Oh! Baby (W 400899 A) ECv Parl **B 71146**
Indiana (W 401035 A) Parl **B 71146**
ORCHESTRA EDDIE CONDON
Max Kaminsky, tr.; Fred Ohms, trb.; Joe Dixon, cl.: James P. Johnson, p.; Eddie Condon, ch.; Jack Lesberg, cbs.; David Tough, btr.; Bubbles Sublett, voc.
New York, 17 luglio 1946.

Just Yon Just Me (73647 A) De **BM 1310**
Atlanta Blues (73648 A) BSv De **BM 1310**

« Wild » Bill Davison, tr.; Jack Teagarden, trb.; Charles Ellsworth « Pee Wee » Russell, cl.; Gene Schroeder, p.; Eddie Condon, ch.; Morey Rayman, cbs.; Johnny Blowers, btr.

New York, 6 agosto 1947.

Down Among The Sheltering Palms (74031 A) De **BM 1386**
Ida (74033 A) De **BM 1386**

« Wild » Bill Davison, tr.; Cutty Cutshall, trb.; Michael « Peanuts » Hucko, cl.; Ralph Sutton, p.; Gene Schroeder, p.; Eddie Condon, ch.; Jack Lesberg, cbs.; Buzzy Drootin, btr.; Peggy Ann Ellis, voc.

New York, 9 giugno 1950.

Black Bottom (W 76473) PAEv De **BM 1464**
Charleston (W 76474) De **BM 1464**

AL COOPER

AL COOPER'S SAVOY SULTANS

Pat Jenkins, Sam Massenburg, tr.; Al Cooper, Rudy Williams, as.; Lonnie Simmons, ts.; Cyril « Tiger » Haynes, p.; Jack Chapman, ch.; Graham Moncur, cbs.; Alec « Razz » Mitchell, btr.; Evelyn White, voc.

New York, maggio 1939.

Draggin' My Heart Aronnd (65633) De **669**

IDA COX

IDA COX & HER ALL STAR BAND

Hot Lips Page, tr.; Jay C. Higginbotham, trb.; Edmond Hall, cl.; James P. Johnson, p.; Charlie Christian, ch.; Artie Bernstein, cbs.; Lionel Hampton, btr.; Ida Cox, voc.

31 ottobre 1939.

Death Letter Blues (25509) Parl **B 71097**

Formazione C. S. salvo Fletcher Henderson, p.; per James P. Johnson.

31 ottobre 1939.

Fonr Day Creep (W 26239) Parl **B 71097**

CRANE RIVER BAND
(Inghilterra)

CRANE RIVER BAND

Ken Colyer, Sonny Morris, tr.; Ray Orpwood, trb.; Monte Sunshine, cl.; Pat Haves, p.; Ben Marshall, ch.; Den Coffee, cbs.; Bill Colyer, btr.

Londra, Royal Festival Hall, 14 luglio 1951.

I'm Travelling (Ce 13507-IA) (retro Saints Jazz Band) Parl **B 71182**

WILTON CRAWLEY

WILTON CRAWLEY & ORCHESTRA

Formazione completa sconosciuta ma comprendente Henry Allen, tr.; Wilton Crawley, cl. - voc.; Charlie Holmes, as.; Luis Russell, p.; Will Johnson, ch.; George « Pops » Foster, cbs.; Paul Barbarin, btr.

New York, 3 ottobre 1929.

Shake Hip Dance (56747-2) Gr **R 10382**
She's Driving Me Wild (56748-2) Gr **R 10382**

CHICO CRISTOBAL
(Francia)

CHICO CRISTOBAL & HIS BOOGIE WOOGIE MEN

Armand Caturegli, tr.; Hubert Rostaing, cl.; Chico Cristobal, as.; J. Tesse, sax.; J. Gardeau, bs.; Bernard Peiffer, p.; Jean Pierre Sasson, ch.; Lucien Simoens, cbs.; Jerry Mengo, btr.

Parigi, 15 novembre 1946.

Frog-Frog Boogie (1719) Cel **QB 7510**
Bobby Soxer's Boogie (1720) Cel **QB 7509**
Cow Cow Boogie (1721) Cel **QB 7503**

J. Vermont, tr.-voc.; A. Caturegli, tr.; Chico Cristobal, as.; C. Piteau, ts.; P. Gondeau, bs.; Bernard Peiffer, p.; J. P. Sasson, ch.; Lucien Simoens, cbs.; Armand Molinetti, btr.

Parigi, 15 novembre 1946

Drum Boogie (1781) Cel **QB 7509**
Blues In The Night (1783) JVv Cel **QB 7510**

J. Vermont, tr.; Hubert Rostaing, cl.; Chico Cristobal, as.; Bernard Peiffer. p.; J. P. Sasson, ch.; Lucien Simoens, cbs.; Armand Molinetti, btr.

Stessa data

Tea For Two (1785) Cel **QB 7503**

BING CROSBY

vedi anche:
Dorsey Brothers — Paul Whiteman
Duke Ellington

Il nome di « Bing » Crosby, notissimo cantante e attore cinematografico, può stupire in una discografia jazz; tuttavia le incisioni che seguono, scelte fra le sue moltissime pubblicate in Italia, interessano il collezionista per i complessi accompagnatori. Tutte le incisioni sono sotto il nome di Bing Crosby ed anche quelle in cui il nome di Bing appare sull'etichetta assieme ad altri cantanti o complessi vocali noti sono state elencate qui, data la maggiore notorietà di Bing Crosby.

BING CROSBY, MILLS BROTHERS, voc.

acc. da Frank Guarente, tr.; Will Bradley, trb.; Max Farley, Les Dreyer; Bennie Krueger, s.; Fred Glickman, Max Solowsky, vl.; Joe Moresco, p.; Eddie Lang, ch.; Hank Stern, cbs.; Larr Gomar, btr.

21 dicembre 1931.

Dinah (E37467) Br 4810 - Co **DQ 3474**

acc. prob. da Orchestra Dorsey Brothers comprendente Bunny Berigan, tr.

29 febbraio 1932.

Shine (B11376) Br 4810 - Co **DQ 3797**

BING CROSBY, BOSWELL SISTERS E ORCHESTRA DON REDMAN.

Langston Curl, Shirley Clay, Sidney DeParis, tr.; Claude Jones, Fred Robinson, Benny Morton, trb; Edward Inge, Don Redman, Rupert Cole, Robert Carroll, s.; Horace Henderson, p.; Talcott Reeves, bjo.; Bob Ysaguire, cbs.; Mainzie Johnson, btr.

New York, 13 aprile 1932.

Lawd, You Made The Night Too Long (BX11701) Br 20097

(retro: Abe Lyman).

BING CROSBL, voc. acc. da Orchestra Anson Weeks con Eddie Lang, ch.

1932.

Please (SF11A) Br 4821

BING CROSBY, MILLS BROTHERS

acc. C. S. prob. Bunny Berigan, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Jimmy Dorsey, cl.; Al Hoffman, vl.; Fulton McGrath, p.; Eddie Lang, ch.; Artie Bernstein, cbs.; Stan King. btr.

26 gennaio 1933.

My Honey Lovin' Arms (B 12992) Br 4817

(retro: Mills Bros)

BING CROSBY, voc. acc. da complesso con Joe Sullivan, p.

Los Angeles, 8 agosto 1934.

Let Me Call You Sweetheart (DLA 8A) Pol 61113
Someday Sweetheart (DLA 9A) Pol 61113

acc. da Orchestra Jimmy Dorsey.

Los Angeles, 1936.

I'm An Old Cowhand (DLA 442A) De 657 - De **BM 1151**

BING CROSBY e CONNIE BOSWELL, voc. acc. da Orchestra John Scott Trotter forse con Andy Secrest, tr.

Los Angeles, autunno 1937.
Bob White (DLA 971) — Pol 61133 - De **BM 1063**
Basin Street Blues (DLA 972) — Pol 61133 - De **BM 1063**

BING CROSBY, voc. acc. da Orchestra Bob Crosby.
Zeke Zarchey, Sterling Bose, Billy Butterfield, tr.; Ward Silloway, Warren Smith, trb.; Irving Prepstopnik « Fazola », cl.; Matty Matlock, cl. e as.; Joe Kearns, as.; Gil Rodin, Eddie Miller, ts.; Bob Zurke, p.; Hilton « Nappy » Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.
Chicago, 4 ottobre 1938.
You Must Have Been A Beautiful Baby (C 91511) — Pol 61207

BING CROSBY e ANDREW SISTERS, voc.; acc. da Orchestra Joe Venuti.
Bill Graham, Bobby Hackett, tr.; Mike Reilly, trb.; Paul Ricci, cl.; Jess Stacy, p.; Al Valenti, ch.; Haig Stephens, cbs.; Sam Weiss, btr.; Joe Venuti, vl.
New York, 22 settembre 1939.
Chiribiribin (66632) — De 647 - De **BM 1142**
Jodelin' Jive (66633) — De 647 - De **BM 1142**

BING CROSBY e CONNIE BOSWELL, voc.; acc. da Bob Crosby's Bob Cats.
Muggsy Spanier, Max Herman, tr.; Floyd O'Brien, trb.; Hank D'Amico, cl.; Eddie Miller, ts.; Jess Stacy, p.; Nappy Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.
Los Angeles, 13 dicembre 1940.
Tea For Two (LA2271) — De **BM 1365**
Yes Indeed (LA2272) — De **BM 1365**

BING CROSBY, MARY MARTIN, JACK TEAGARDEN, voc. acc. da Orchestra Jack Teagarden.
Art Gold. Truman Quigley, Pokey Carriere, tr.; Jack Teagarden, Fred Keller, Joe Farrell, José Gutierrez. trb.; Danny Polo, Joe Ferdinando, Art Beck, as.; Tony Antonelli, Art Moore, ts.; Ernest Hughes, p.; Myron Shapler, cbs.; Paul Collins, btr.
Hollywood, 26 maggio 1941.
The Waiter, The Porter And The Upstairs Maid (DLA2411) — De **BM 1305**

BING CROSBY, MURIEL LANE, voc. acc. da Woody Herman's Woodchoppers.
Cappy Lewis, tr.; Neal Reid, trb.; Woody Herman, cl.; Tommy Lineham, p.; Hy White, ch.; Walt Yoder, cbs.; Frank Carlson, btr.
Hollywood, agosto 1941.
Whistler's Mother-In-Law (DLA 2599) — De **BM 1260**

BING CROSBY, voc. acc. C. S.
Hollywood, autunno 1941.
Deep In The Heart Of Texas (DLA 2828A) — De **BM 1305**

acc. da Les Paul Trio con Les Paul, ch.
1945.
It's Been A Long, Long Time — De **BM 1281**
Whose Dream Are You? — De **BM 1281**

acc. da Orchestra Joe Venuti, con Joe Venuti, vl.
New York, Primavera 1947.
Ain't Doin' Bad Doin' Nothin' (W73912) — De **BM 1350**

BING CROSBY, voc. con Orchestra Bob Haggart.
New York, 1950.
The Dixieland Band (W76113) — De **BM 1495**

BING CROSBY, THE TATTLERS, voc. con Orchestra Bob Haggart.
Stessa data.
Jamboree Jones (W76114) — De **BM 1495**

BING CROSBY, THE ARISTOKATS, voc.; acc. da Orchestra Sy Oliver.
Stessa data.
So Tall A Tree (W76116) — De **BM 1468**

BING CROSBY, GARY CROSBY, voc. acc. da Matty Matlock's All Stars, con Matty Matlock, cl.
Hollywood, 1950.
Sam's Song (L5699) — De **BM 1468**

Nota. Tutti gli accoppiamenti, se non altrimenti precisato, sono di Bing Crosby.

BOB CROSBY

ORCHESTRA BOB CROSBY
Andrew « Andy » Ferretti, Allen « Yank » Lawson, tr.; Mark Bennett, Ward Silloway, trb.; Matthew « Matty » Matlock, cl.-as.; Gil Rodin, Eddie Miller, Dean Kincaide, ts.; Nonnie Bernardi, as.; Bob Zurke, p.; Hilton « Nappy » Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.; Matlock, Haggart, Kincaide, arr.
New York, 6 febbraio 1937.
Gin Mill Blues (61590) De **BM 1118**
Between Tbe Devil And The Deep Blne Sea (61592) De **BM 1118**

Formazione C. S. ma Bill de Pew, as.; per Bernardi; Kay Weber, voc. aggiunta; Kincaide, omesso; Warren Smith, trb. per Bennett.
New York, 7 luglio 1937.
Yon Can't Have Everything (62343) KWv Pol **A 61138**

Formazione C. S. ma Billy Butterfield, tr., aggiunto; Zeke Zarcky, tr., per Ferretti; Joe Kearns, as., per De Pew; Bob Crosby, voc.
Los Angeles, 5 novembre 1937.
Little Rock Getaway (DLA 1019) De **BM 1084**
Los Angeles, 9 novembre 1937.
Silhonetted in the Moonligbt (DLA 1031) Pol **A 61152**

BOB CROSBY'S BOB CATS
Yank Lawson, Warren Smith, trb.; Matty Matlock, cl.; Eddie Miller, ts.; stessa sezione ritmica.
Los Angeles, 9 novembre 1937.
Who's Sorry Now (DLA 1061 A) Pol **A 61180** - De **BM 1033**

ORCHESTRA BOB CROSBY
Formazione come « Little Rock Getaway ».
Los Angeles, 16 novembre 1937.
Thrill Of A Lifetime (DLA 1067 A) De **BM 1084**
Panama (DLA 1094 A) Pol **A 61144** - De **BM 1075**
Big Apple Calls (When My Dream Boat Comes Home) (DLA 1095 A) De **BM 1082**

Nota. Durante quest'ultima seduta d'incisione può darsi che Charlie Spivak, tr., abbia sostituito Zarchy.

Formazione C. S. ma Charlie Spivak, tr., per Zarchy; Eddie Miller, cl., in «Wolverine blues».
New York, 10 febbraio 1936.
Grand Terrace Rhythm (63271) De **BM 1082**
Wolverine Blnes (63272) (retro: Chick Webb) Pol **A 61249** - De **BM 1031**

Formazione C. S. ma Irving « Fazola » Prestopnik, cl., aggiunto; Nappy Lamare, voc.
New York, 10 marzo 1936.
Yancey Special (63366) De **BM 1090**
At The Jazz Band Ball (63388) Pol **A 81168** - De **BM 1021**
Milk Cow Blnes (63369) NLv De **BM 1090**

BOB CROSBY'S BOB CATS
Formazione come « Who's sorry now » ma Haig Stephens, cbs., per Haggart.
14 marzo 1938.
Marcb Of The Bob Cats (63423 A) Pol **A 61180** - De **BM 1033**

Yank Lawson, tr.; Warren Smith, trb.; Irving Fazola, cl.; Eddie Miller, ts.; Bob Zurke, p.; Nappy Lamare, ch.-voc.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.
Stessa data.
Palesteena (63424 A) NLv (retro: Milt Herth) Pol **A 61201** - De **BM 1034**

QUATTRO DEI BOB CATS
Eddie Miller, ts.; Bob Zurke, p.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.
Cbicago, 14 ottobre 1938.
Call Me A Taxi (C 91517 A) Pol **A 61231**

ORCHESTRA BOB CROSBY
Zeke Zarchy, Sterling Bose, Billy Butterfield, tr.; Ward Silloway, Warren Smith, trb.; Irving Fazola, cl.; Matty Matlock, Joe Kearns, as.; Eddie Miller, ts. - cl.; Gil Rodin, ts.; ob Zurke, p.; Nappy Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.
Chicago, 19 ottobre 1938.

Swingin' At The Sugar Bowl (C 91533) NLv — Pol **A 61230** - De **BM 1029**
I'm Free (C 91535) — Pol **A 61230** - De **BM 1029**
What Have You Got That Gets Me (C 91537) — De **BM 1115**
Diga Diga Doo (C 91538-9) parte I e II — Pol **A 61238** - De **BM 1030**

Formazione C. S. ma Bob Crosby, voc.
Chicago, 20 ottobre 1938.
Hurry Home (C 91542) BCv — Pol **A 61250**
You're Lovely, Madame (C 91544) — De **BM 1115**

BOB CROSBY'S BOB CATS
Sterling Bose, tr.; Warren Smith, trb.; Irving Zazola, cl.; Eddie Miller, ts.; Bob Zurke, p.; Nappy Lamare, ch.; ob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.
Chicago, 21 ottobre 1938.
Loopin' The Loop (C 91551 A) — Pol **A 61231**

ORCHESTRA BOB CROSBY
Zeke Zachy, Bill Graham, Billy Butterfield, tr.; Ward Silloway, Warren Smith, trb.; Irving Zazola, cl.; Joe Kearns, cl.-as.; Eddie Miller, ts.-cl.; Gil Rodin, ts.; Bob Burke, p.; Nappy Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.; Marion Mann, voc.
Chicago, 29 marzo 1939.
Don't Worry 'Bout Me (C 91683) MMv — Pal **A 61250**
I Never Knew Heaven Conld Speak (C 91684) MMv — Pol **A 61270** - De **BM 1432**
If I Were Sure Of Yon (C 91686) — Pol **A 61271**
Strange Enchantment (C 91686) MMv — Pol **A 61277**
Chicago, 30 Marzo 1939.
That Sentimental Sandwich (91688) — Pol **A 61277**
If I Didn't Care (C 91690) — Pol **A 61271**

BOB CROSBY'S BOB CATS
Billy Butterfield, tr.; Warren Smith, trb.; Irving Smith, trb.; Irving Fazola, cl.; Eddie Miller, ts.; Bob Zurke, p.; Nappy Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.; Marion Mann, voc.
Chicago, 7 aprile 1939.
Hang Yonr Heart On A Hickory Limb (C 91697 A) MMv — Pol **A 61272**
Sing A Song Of Sunbeams (C 91698 A) MMv — Pol **A 61272**

ORCHESTRA BOB CROSBY
Formazione come « Don't worry 'bout me ».
Chicago, 14 aprile 1939.
Only When Yon're In My Arms (C 91709) — Pol **A 61274**
The Lady's In Love (C 91710) — Pol **A 61274**

Formazione C. S. ma Floyd Bean, p., per Zurke.
Chicago, 19 aprile 1939.
Rose Of Washington Square (C 91711) — Pol **A 61270** - De **BM 1032**

BOB CROSBY'S BOB CATS
Billy Butterfield, tr.; Warren Smith, trb.; Irving Fazola, cl.; Eddie Miller, ts.; Floyd Bean, p.; Nappy Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.
Chicago, 20 aprile 1939.
I Was A Lover And His Lass (C 91714 A) — **De 663**
Oh, Mistress Mine (C 91715 A) — **De 663**
Sigh No More, Ladies (C 91716 A) — **De 669**

ORCHESTRA BOB CROSBY
Billy Butterfield, Zeke Zarchy, Clarence « Shorty » Cherock, tr.; Warren Smith, Ray Conniff, trb.; Irving Fazola, cl.; Joe Kearns, Bill Stegmeyer, as.; Gil Rodin, ts.; Eddie Miller, ts.-cl.; Joe Sullivan, p.; Nappy Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.; Teddy Grace, voc.
New York, 29 agosto 1939.
Bine Orchids (66221) TGv — **De 661** - De **BM 1154**

Yank Lawson, Lyman Vunk, Max Herman, tr.; Elmer Smithers, Floyd O'Brien, Buddy Morrow, trb.; Matty Matlock, cl.; Art Mendelsohn, Arthur Rando, as.; Eddie Miller, Gil Rodin, ts.; Jess Stacy, p.; Nappy Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.
Los Angeles, 27 gennaio 1942.

Sugar Foot Stomp (DLA 2851) De **BM 1306**
King Porter Stomp (DLA 2852) De **BM 1306**
Jimtown Blues (DLA 8253) De **BM 1380**
Milenberg Joys (DLA 2855) De **BM 1369**

BOB CROSBY'S BOB CATS
Yank Lawson, tr.; Floyd O'Brien, trb.; Matty Matlock, cl.; Eddie Miller, ts.; Jess Stacy, p.; Nappy Lamare, ch.; Bob Haggart, cbs.; Ray Bauduc, btr.; Eddie Miller e Nappy Lamare, voc.
Los Angeles, 29 Gennaio 1942.

That Da Da Strain (DLA 2867 A) De **BM 1369**
Tin Roof Blues (DLA 2870 A) De **BM 1326**

5 febbraio 1942.

Way Down Yonder In New Orleans (DLA 2885 A) EM&NLv De **BM 1326**

Nota: la denominazione dei « Bob Crosby's Bib Cats » appare solo su Decca serie BM, mentre invece su Polydor e Decca serie 600 la denominazione è « Bob Crosby e il suo Ritmo ».

D

PETE DAILY

PETE DAILY & HIS CHICAGOANS
Pete Daily, tr.; Bud Wilson, trb.; Rosey McHargue, cl.; Joe Rushton, sb.; Don Owens, p.; Dick Fisher, bjo; Country Washburne, tuba; Sleepy Kaplan, btr.
Hollywood, 10 novembre 1945.

Sugarfoot Strut (SRC 129-5) Parl **B 71148**
Red Light Rag (SRC 130-3) Parl **B 71148**

HANK D' AMICO

vedi anche: Red Norvo

HANK D' AMICO E IL SUO SESTETTO
Jimmy Morreale ,tr.; Henry « Hank » D'Amico, cl.; Arthur Rollini, ts.; Buddy Weed, p.; Tommy Kay, ch.; il contrabbassista è sconosciuto; George Wettling, btr.
1947.

If Dreams Come True (47-S-343) MGM **7606**
You're The Cream In My Coffee (47-S-344) MGM **7606**

PUTNEY DANDRIDGE

ORCHESTRA PUTNEY DANDRIDGE
Richard Clarke, tr.; Johnny Russell, ts.; Teddy Wilson, p.; Arnold Adams, ch.; Ernest « Bass » Hill, cbs.; William « Cozy » Cole, btr.; Putney Dandridge, voc.
2 marzo 1936.

Honeysuckle Rose (18744) (retro: Wingy Mannone) Br **5046**

Nota. Per curiosità riportiamo la formazione probabile data da « Rhythm on Records »: Henry « Red » Allen, tr.; Teddy Wilson, p.; Eddie Condon, ch.; John Kirby, cbs.; Cozy Cole, btr. Putney Dandridge, voc.

JOE DANIELS
(Inghilterra)

Formazione di scarso interesse jazzistico composta da buoni esecutori di musica da ballo riuniti più che altro per accompagnare le esibizioni di Joe Daniels alla batteria.

JOE DANIELS AND HIS ORCHESTRA
Formazione sconosciuta salvo Joe Daniels, btr.

Londra, 1939.

Swing High, Swing Low (8331) Od SS **A** 2366
Big Boy Blue (8332) Od SS **A** 2366

Per le due facce seguenti si tratta invece di una recente formazione Dixieland appositamente costituita da Joe Daniels per il Festival Britannico del Jazz e di notevole interesse jazzistico.

JOE DANIELS JAZZ GROUP
Allen Wickham, tr.; Geoff Sowden, trb.; Paul Simpson, cl.; Norman Long, p.; Neville Scrimshire, ch.; George Peacey, cbs.; Joe Daniels, btr.

Londra, Royal Festival Hall, 14 luglio 1951.

Wolverine Blues (CE 13499-1A) Parl **B** 71184
Barnyard Blues (CE 13500-1A) Parl **B** 71184

RUSS DAVID

RUSS DAVID, pianoforte jazz.
Russ David, p.

Data sconosciuta.

Prelude To A Kiss Fonit 1588
Caravan Fonit 1588
Don't Get Around Much Anymore Fonit 1593
Sophisticated Lady Fonit 1593

BLIND JOHN DAVIS

BLIND JOHNNY DAVIS con acc. strumentale.
Blind John Davis, p. - voc.; ch.; cbs.; btr.

1948.

Your Love Belongs To Me (48-S-592) MGM 7728
Magic Carpet (48-S-689) MGM 7728

Nota. Per il primo titolo l'etichetta precisa: Blind Johnny Davis con accomp. strumentale del « The Blind Johnny Davis Trio ». Quantunque appartengano a due sedute d'incisione diverse sembrerebbe all'ascolto che i musicisti non cambino.

MILES DAVIS

vedi anche: Metronome All Star Bands

MILES DAVIS E LA SUA ORCHESTRA
Miles Davis, tr.; Kai Winding, trb.; Junior Collins, fh.; Lee Konitz, as.; Gerry Mulligan, bs.; Al Haig, p.; Joe Shulman, cbs.; Bill Barber, tuba; Max Roach, btr.; Gerry Mulligan e George Wallington, arr.

New York, 21 gennaio 1949.

Joru (3395) GMa Cap **CD** 80026
Godchild (3397) GWa Cap **CD** 80026

Miles Davis, tr.; Jay Johnson, trb.; Sanford Siegelstein, fh.; Lee Konitz, as.; Gerry Mulligan, bs.; John Lewis, p.; Nelson Boyd, cbs.; Bill Barber, tuba; L. A. Salaam (Kenny Clarke), btr.; Cleo Henry e Johnny Carisi, arr.

New York, 21 aprile 1949.

Boplicity (3766) CHa Cap **CD** 80176
Israel (3767) JCa Cap **CD** 80176

WILD BILL DAVIS

vedi anche: Louis Jordan

BILL DAVIS ho., acc. da Duke Ellington p.; Johnny Collins ch.; Joe Jones, btr.

Settembre 1951.

Things Ain't What They Used To Be (M 4023) Mu **JH** 1029
Make No Mistake (M 4024) Mu **JH** 1029

WILD BILL DAVISON

vedi anche:
All Star Stompers — Tony Parenti
Eddie Condon

WILD BILL DAVISON SIX
Wild Bill Davison, tr.; James Archey, trb.; Garvin Bushell, cl. e fagotto (1); Ralph Sutton, p. e cel.; Sidney « Sid » Weiss, cbs.; Morey Feld, btr.
27 dicembre 1947.

Yesterdays (NY 64) (1)	Cir **ES 40015**
When Your Lover Has Gone (NY 66)	Cir **ES 40015**

DORIS DAY

Alcuni dischi della nota cantante e attrice cinematografica Doris Day (Doris Kappelhof), nonostante il loro carattere commerciale, vengono qui elencati tenuto conto della qualità dei complessi accompagnatori.

DORIS DAY
Doris Day, voc.; acc. da Page Cavanaugh trio: Page Cavanaugh, p.; Lloyd Pratt, cbs.; Al Viola, ch.
Hollywood, prob. 1950.

I Want To Be Happy (RHCO 4173) retro D. Day	Co **CQ 2227**
Crazy Rhythm	Co **CQ 2228**
Orange Coloured Sky	Co **CQ 2228**

Doris Day, voc.; acc. da Orchestra Harry James: Harry James, tr.; Carl Elmer, trb.; Willie Smith, as.; James Cook, Robert Poland, s.; Brune McDonald, p.; Trefoni Rizzi, ch.; Robert Stone, cbs.; Alvin Stoller, btr.
25 gennaio 1950.

I May Be Wrong (RHCO 4009)	Co **CQ 2185**
The Very Thought Of You (RHCO 4010)	Co **CQ 2185**

Doris Day, voc.; acc. da Quintetto Harry James: Harry James, tr.; Bruce McDonald, p.: Trefoni Rizzi, ch.; Robert Stone, cbs.; Alvin Stoller, btr.
Stessa data.

Too Marvelious For Words (RHCO 4011)	Co **CQ 2191**

Doris Day, voc.; acc. da Orchestra Harry James: Harry James, Dominick Buono, Everett McDonald, Ralph Osborne, Pincus Savitt, tr.; Carl Elmer, Lee O'Connor, David Robbins, Juan Tizol, trb.; Willie Smith, James Cook, Robert Poland, Gene Corcoran, Edward Rosa, s.; Bruce McDonald, p.; Trefoni Rizzi, ch.; Robert Stone, cbs.; Alvin Stoller, btr.
27 gennaio 1950.

With A Song In My Heart (RHCO 4015)	Co **CQ 2191**

DORIS DAY con HARRY JAMES e la sua Orchestra.
Formazione sconosciuta, comprendente Harry James, tr.
1950-51.

Would I Love You	Co **CQ 2363**

ALAN DEAN
(Inghilterra)

ALAN DEAN AND HIS BEBOPPERS
Reg Arnold, tr.; Johnny Dankworth, as.: Ronnie Scott, ts.; Bernie Fenton, p.; Pete Chilvers, ch.; Joe Muddel, cbs.; Lennie Morgan, btr. Il cantante Alan Dean ha organizzato la seduta.
Londra, 29 aprile 1949.

Elevenses (DR 13491)	De **709**
Ool Ya Koo (DR 13492)	De **709**

BUDDY DE FRANCO

BUDDY DE FRANCO E IL SUO QUARTETTO
Buddy De Franco, cl.; Kenny Drew, of.; Jimmy Raney, ch.; Teddy Kotick, cbs.; Arthur Taylor, btr.
27 febbraio 1952.
Oh Lady Be Good (52-S-103) MGM 7713
Buddy's Blues (52-S-104) MGM 7713

BUDDY DE FRANCO E LA SUA ORCHESTRA
Bernie Glow, Ed Badgely, Charles Walp, Mike Shane, tr.; Freddie Zito, Chauncey Welsh, Al Robinson, trb.; Boniface « Buddy » De Franco, cl.; Gene Quill, Lennie Sinisgalli, as.; Buddy Arnold, Ben Lary, ts.; Vincent Ferrara, bs.; Ted Corabi, p.; Buddy Jones, cbs.; Billy Rule, btr.
23 luglio 1951.
Make Believe (51-S-260) MGM 7707
Why Do I Love You (51-S-261) MGM 7707

JACK DIÉVAL
(Francia)

vedi anche: Don Byas

Non tutti i dischi sottoelencati hanno carattere jazzistico; essi vengono tuttavia elencati considerata la notorietà del pianista Jack Dieval.

JACK DIÉVAL AND HIS ORCHESTRA
Hubert Rostaing, cl.; Jack Diéval, p.; P. Sasson, ch.; Lucien Simoens, cbs.; André Jourdan. btr.
Parigi, 23 settembre 1947.
C'est Le Printemps (2129) Cel TZ 3010
Red Boogie Woogie (2133) Cel TZ 3010

Jack Diéval, p., acc. da complesso d'archi. Nelly Evans, voc.
Parigi, 30 marzo 1948.
Lover Man (5503) Cel TZ 3033
Clopin Clopant (5504) Cel TZ 3033
Auber Blues (5505) Cel TZ 3034
I Got It Bad (5506) Cel TZ 3034
C'est La Premiere Fois (5507) Cel TZ 3032
Day Dream (5508) Cel TZ 3032

BABY DODDS

vedi anche:
Louis Armstrong — Bunk Johnson
All Star Stompers — Tony Parenti
Johnny Dodds — Sidney Bechet
Jelly Roll Morton

BABY DODDS TRIO
Albert Nicholas, cl.; Don Ewell, p.; Warren « Baby » Dodds, btr.
New York, 7 gennaio 1946.
Wolverine Blues (NY 1 a) Cel QB 7032 - Cir ES 40019
Buddy Bolden's Blues (NY 2) Cir ES 40019
Albert's Blues (NY 3) Cel QB 7032

Baby Dodds solo di btr.
Stessa data.
Drums Improvvisation No. 1 (NY 4) Cel QB 7033
(retro: Don Ewell)

JOHNNY DODDS

vedi anche:
Louis Armstrong Jelly Roll Morton

NEW ORLEANS WANDERERS
George Mitchell, tr.; Kid Ory, trb.; Johnny Dodds, cl.; Stump Evans, as.; Lil Hardin Armstrong, p.; Johnny St. Cyr, bjo; Warren « Baby » Dodds, btr.
Chicago, 13 luglio 1926.

Perdido Street Blues (142426)	Col **CQ 2239**
Gatemouth (142427)	Col **CQ 2239**
Too Tight (142428)	Col **CQ 2240**
Papa Dip (142429)	Col **CQ 2240**

JOHNNY DODDS' BLACK BOTTOM STOMPERS
George Mitchell, Ruben Reeves, tr.; Gerald Reeves, trb.; Johnny Dodds, cl.; Charlie Alexander, p.; Arthur « Bud » Scott, bjo; Baby Dodds, btr.
Chicago, 8 ottobre 1927.

Come On And Stomp, Stomp, Stomp (C 1237-8)	**Br 3568**
After You've Gone (C 1239-41)	**Br 3568**

JOHNNY DODDS' CHICAGO FOOTWARMERS
Natty Dominique, tr.; Johnny Dodds, cl.; Jimmy Blythe, p.; Jimmy Bertrand, wash.
Chicago, 3 dicembre 1927.

Ballin' A Jack (82000)	Col **CQ 2453**
Grandma's Ball (82001)	Col **CQ 2453**

THE CHICAGO FOOTWARMERS
Anatie « Natty » Dominique, tr.; Honorè Dutray, trb.; Johnny Dodds, cl.; Jimmy Blythe, p.; John Lindsay, cbs.; Jimmy Bertrand, wash-btr.
Chicago, 3 luglio 1928.

Lady Love (400987)	Od **GO 7941**
Brown Bottom Bess (400988)	Od **GO 7941**

JOHNNY DODDS' WASHBOARD BAND
Natty Dominique, tr.; Honorè Dutray, trb.; Johnny Dodds, cl.; Lil Hardin Armstrong, p.; Bill Johnson, cbs.; Baby Dodds, wash.
Chicago, 8 luglio 1928.

Bucktown Stomp (46063)	VdP **HN 2985**
Weary City Stomp (46084)	VdP **AV 708** - VdP **HN 2985**
Bull Fiddle Blues (46065)	VdP **AV 708**

Nota. L'edizione originale porta come titolo « Weary City » come è riportato anche sul VdP AV 708 che precisa esattamente « Veary City - Stomp »; l'etichetta del VdP HN 2985 porta inoltre che il bassista è John Lindsay, pare tuttavia accertato che si tratti in effetti di Bill Johnson.

Formazione C. S. ma Baby Dodds, alla batteria.
Chicago, 18 gennaio 1929.

Pencil Papa (48797)	Gr **R 14178**

Chicago, 30 gennaio 1929.

Sweet Lorraine (48841)	Gr **R 14178**

ARNE DOMNERUS
(Svezia)

vedi anche: James Moody

ARNE DOMNERUS FAVOURITE GROUP
Arne Domnerus as. e cl. (1); Leppe Sundewell, tp.; Gösta Thesellus, p.; Jack Noren, btr.; Ulf Linde, vibr.
Stoccolma, 19 settembre 1949.

I've Got My Love To Keep Me Warm (Mr 9)	Mu **JH 1034**

Gli stessi ma: Ulf Linde via.
Stoccolma, 19 agosto 1949.
Body And Soul (MR 10) (1) Mu **JH 1034**

ARNE DOMNERUS AND HIS ORCHESTRA
Lennart Sunderwall, tr.-ts.; Arne Domnerus, as.-bs.; James Moody, ts.; Per Arne Croona, bs.; Gösta Theselius, p.; Yngve Ackerberg, cbs.; Sven Bollhem, btr.
Stoccolma, 6 ottobre 1949.
Carrider (Mr 20 A) Mu **JH 1072**
Moody, Croona via.
Deep Purple (MR 21 A) Mu **JH 1072**

ARNE DOMNERUS FAVOURITE GROUP
Leppe Sundewell, tr.; Arne Domnerus, as.; Ulf Linde, vibr.; Bengt Hallberg, p.; Gunnar Almsted, cbs.; Andrew Burman, btr.
Stoccolma, 15 marzo 1950.
Chloe (MR 74) Mu **JH 1033**
Stuffy (MR 75) Mu **JH 1033**

THE DORSEY BROTHERS

vedi anche: Boswell Sisters

THE DORSEY BROTHERS ORCHESTRA
Fuzzy Farrar, Leo McConville, Mickey Bloom, Tommy Dorsey, tr.; Arnold Brillhart, as.; Jimmy Dorsey, as.-cl.; Herbie Spencer, ts.; niente piano, Tony Coluccio, ch.; Hank Stern, tuba; batteria sconosciuta; Noel Taylor, voc.
New York, 14 febbraio 1928.
Mary Ann (400082) (retro: Sam Lanin) Parl **A 4534**
Nota. In questo disco Tommy Dorsey suona la tromba.
Fuzzy Farrar, Leo McConville, Phil Napoleon, tr.; Tommy Dorsey, tr.-trb.; Arnold Brillhart, as.; Jimmy Dorsey, c.-as.; Herbie Spencer, ts.; Arthur Schutt, p.; Eddie Lang, ch.; Stan King, btr.; probabilmente un violino sconosciuto e Glenn Miller, trb. e arr., aggiunto; Bing Crosby, voc.
26 gennaio 1929.
My Kinda Love (401562) BCv & GMa Parl **B 27044**
C. S. ma Smith Ballew, voc.; e quartetto vocale, aggiunti.
15 marzo 1929.
Mean To Me (401715) SBv & quart. voc. GMa Parl **B 27044**
Button Up Your Overcoat (401716) SBv & GMa Parl **B 27045**

THE TRAVELLERS
Mannie Klein, Leo McConville, tr.; Tommy Dorsey, tr.-trb.; Jimmy Dorsey, cl.-as.; Alfie Evans, as.; Paul Mason, ts.; Arthur Schutt, p.; Tony Coluccio, bjo; Hank Stern, tuba; Stan King, btr.; Irving Kaufman, voc.
19 giugno 1929.
Am I Blue (402465) IKv Parl **B 27285**
Breakway (402467) Parl **B 27045**

THE DORSEY BROTHERS ORCHESTRA
Formazione C. S. salvo Larry Abbott, as., per Evans; Lucien Smith, ts.-cello. per Mason; Murphy Kellner, al Duffy, vol. aggiunti; ritorna Smith Bellew, voc.
12 luglio 1929.
Singin' In The Rain (402531) SBv Parl **B 27284**
Your Mother And Mine (402532) SBv Parl **B 27284**
Nota. Il retro del Parl B 27285 ha il titolo di « Birmingham Bertha » suonato, secondo l'etichetta, dallo stesso complesso, senonchè l'orchestra dei Dorsey Brothers, non ha mai inciso, all'epoca, questo motivo, e si tratta evidentemente di un errore materiale dell'etichetta; cosa non strana se si tiene presente che il catalogo Parlophon annuncia i Parl B 27284 e 27285 come incisi dall'orchestra « James Dorsey ».

DORSEY BROTHERS & THEIR NEW DYNAMICS
Charlie Margulies, Lou Garcia, Bill Moore, tr.; Glenn Miller, Tommy Dorsey, trb.; Arnold Brillhart, ts.; Jimmy Dorsey, cl. - as.; Lawrence « Bud » Freeman, ts.; Arthur Schutt, p.; Eddie Lang, ch.; Hank Stern, tuba; Stan King, btr.; Wes Vaughn, voc.

7 novembre 1930.

But I Can't Make A Man (404545) WVv — Od SS **A 2311**

ORCHESTRA DORSEY BROTHERS

Bernard « Bunny » Berigan, Frank Guarente, Mannie Klein, Charlie Margulies, tr.; Tommy Dorsey, Chuck Campbell, Lloyd Turner, trb.; Jimmy Crossan, Lyle Bowen, Jimmy Dorsey, Larry Binyon, sax.; Joe Venuti, vl.; Harry Waller, viola; Fulton McGrath, p.; Dick Mc Donough, ch.; Artie Benstein, cbs.; Stan King, btr.; Jerry Cooper, voc.

17 ottobre 1933.

She's Funny That Way (B 14156) JCv (retro: Wingy Mannone) — Br **5045**

Mannie Klein e un'altra tromba sconosciuta; Tommy Dorsey, Glenn Miller, trb.; Jimmy Dorsey, cl. - as.; un altro sax. alto; Larry Binyon, ts.; Fulton McGrath, p.; Dick McDonough, ch.; Artie Benstein, cbs.; Stan King, btr.; Bob Crosby, voc.

14 agosto 1934.

I'm Gettin' Sentimental Over You (38304) BCv — De **BM 1107**

(Formazione collettiva)

George Thow, Jerry Neary, Charlie Spivak, tr.; Tommy Dorsey, Glenn Miller, Don Mattison, Bobby Byrne, Joe Yukl, trb.; Jimmy Dorsey, cl.-as.; Jack Stacey, as.; Skeets Herfurt, ts.; Bobby Van Eps, p.; Roc Hillman, ch.; Deimar Kaplan, cbs.; Slim Taft, cbs.; Ray McKinley, btr.; Bob Crosby, voc.

23 agosto 1934.

Milenberg Joys (38407) — De **BM 1111**

11 gennaio 1935

Dinah (39241) BCv — De **BM 1107**

6 febbraio 1935.

Tailspin (39342) — De **BM 1111**

JIMMY DORSEY

vedi anche:

Dorsey Brothers — Louis Armstrong
Joe Venuti — Andrews Sisters
Boyd Senter — California Ramblers
Eddie Lang — Red Nichols
Paul Whiteman

JIMMY DORSEY & HIS ORCHESTRA

Leo McConville, Mannie Klein, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Jimmy Dorsey, cl.-as.; Alfie Evans, as.; Paul Mason, ts.; Arthur Schutt, p.; Eddie Lang, ch.; Hank Stern, cbs.; Stan King, btr.

13 giugno 1929.

Beebe (401877) — Parl **B 27059**
Praying The Blues (401878) — Parl **B 27059** - Od SS **A 2320**

Nota. Retro dell'Od SS 2320: Frankie Trumbauer.

QUARTETTO JIMMY DORSEY

Jimmy Dorsey, cl. - as.; Claude Ivy, p.; Alan Ferguson, ch.; Spike Hughes, cbs.; Bill Harty, btr.

Londra, 1930.

After You've Gone (MB 1619) — De **703**
I'm Just Wild About Harry (BM 1618) — De **703**

Nota. L'orchestra di Jimmy Dorsey non ha mai seguito un indirizzo particolarmente jazzistico, e in parecchi casi le sue incisioni sono molto commerciali (come i dischi MGM). Tuttavia tutte le incisioni sotto il suo nome sono elencate qui per completarne la documentazione.

JIMMY DORSEY & HIS ORCHESTRA

Formazione probabile: George Thow, Toots Camarata, tr.; Bobby Byrne, Joe Yukl, Don Matteson, trb.; Jimmy Dorsey, cl. - as.; Jack Stacey, as.; Fud Livingston. as. - ts.; Skeets Herfurt, ts.; Bobby Van Eps, p.; Roc Hillman, ch.; Slim Taft, cbs.; Ray McKinley, btr.

1935-1936.

Stompin' At The Savoy — De **BM 1073** - Pol **61090**

Claude Luter (Francia)

Peter Schilperoort (Olanda)

Humphrey Lyttelton (Inghilterra)

Graeme Bell (Australia)

Charlie Parker

Ai tempi d'oro del bebop: Sonny Stitt e Tommy Potter.

Formazione probabile: Ralph Muzillo, Shorty Sherock, tr.; Bobby Byrne, Sonny Lee, Don Matteson, trb.; Jimmy Dorsey, cl. - as.; Milt Yaner, Sam Rubinowich, as.; Charles Frazier, Herbie Haymer, ts.; Freddie Slack, p.; Rock Hillman, ch.; Jack Ryan, cbs.; Ray McKinley, Jack Richmond, voc.

1936.

How'dja Like To Love Me (63203)	**Pol 61165**
I Fall In Love With Yon Every Day (63204)	**Pol 81165**
At A Perfnme Connter	**Pol 61200**
At Yonr Back And Call (63657)	**Pol 61175**
John Silver (63669)	**Pol 61175**
Darktown Strntters' Ball (63691) JRv	**De BM 1076**
I Hadn't Anyone Till You (63720)	**Pol 81218**

C. C. salvo Sy Baker, tr. aggiunto e Buddy Schultz, btr., per Mc Kinley.

1936-39.

Killy Ka Lee (64353)	**Pol 61218**
Masquerade Is Over (65002)	**Pol 61261**
Good For Nothing (65003)	**Pol 61261**
Shoot The Meat Balls To Me, Dominick Boy (65662)	**De 676 - BM 1163**
Stairway To The Stars (65637)	**De 639 - BM 1137**
In A Middle Of A Dream (65676)	**De 639 - BM 1137**
Body And Sonl (65660)	**De 678 - BM 1163**
The Jumpin' Jive (65967)	**De 668 - BM 1159**
Dixieland Detour (65968)	**De 668 - BM 1159**
Comes Love	**De 652 - BM 1147**

ORCHESTRA JIMMY DORSEY

Formazione probabile: Nate Kazebier, Jimmy Campbell, Shorty Solomon, Toots Camarata, tr.; Don Matteson, Perry Rosa, Sonny Lee, trb. La sezione dei sax. è uguale a quella precedente; Joe Lippman, p.; Guy Smith, ch.; Jack Ryan, cbs.; Ray McKinley, btr.

1940-46.

King Porter Stomp	**De BM 1288**
Saekhonse Stomp	**De BM 1288**
Ain't Misbehavin'	**De BM 1287**
Perdido (W 73349)	**De BM 1179**
JD's Jnmp (W 73350)	**De BM 1179**
The Whole World Is Singin' My Song	**De BM 1287**
Dreams	**De BM 1272**
There I've Said It Again	**De BM 1272**
Moon On My Pillow	**De BM 1201**
Sweet Dreams Sweetheart	**De BM 1201**
One More Kiss	**De BM 1194**
If I'm Lncky	**De BM 1194**
Negra Consentida	**De BM 1175**
The Way The Wind Blows	**De BM 1175**

JIMMY DORSEY e LA SUA ORCHESTRA

Formazione sconosciuta.

1946-49.

Pots And Pans	**MGM 7504**
A Snnday Kind Of Love	**MGM 7504**
If I Only Had A Match	**MGM 7519**
Three O'Clock In The Morning	**MGM 7519**
Danee, Ballerina, Danee	**MGM 7528**
Love's Got Me In A Lazy Mood	**MGM 7526**
Lillette	**MGM 7574**
Aznsa, Cucamonga And Anaheim	**MGM 7574**
If I Were Yon	**MGM 7598**
At Sndown	**MGM 7598**

JIMMY DORSEY & HIS ORIGINAL DORSEYLAND JAZZ BAND

Charlie Teagarden, tr.; Jimmy Dorsey, cl.-as.; Frank Mayne, ts.; Bob « Cutty » Cutshall, trb.; Dick Cary, p.-corno; Carl Kress, ch.; Bill Lolatte, cbs.; Ray Bauduc, btr.; Claire Hogan, voc.

New York, 1-2-11 novembre 1949.

Johnson Rag (Co 41629) C. Hv	**Col CQ 2183**
Sonth Rampart Street Parade (Co 41845)	**Col CQ 2183**

Struttin' with Some Barbecue Col CQ 2229
Jazz Me Blues Col CQ 2229

TOMMY DORSEY

vedi ancbe:
California Ramblers — Paul Whiteman
Dorsey Brothers — Boyd Senter
Jam Session — Chicago Rhythm Kings
Red Nichols — Eddie Lang
Ted Lewis

TOM DORSEY TRUMPET SPECIALITY
Tommy Dorsey, tr.; Arthur Schutt, p.; Salvatore « Eddie Lang » Massaro, ch.; Jimmy Williams, cbs.; Stanley King, btr.
New York, 10 novembre 1928.
Tiger Rag (401309) Parl B 27060 - Od SS A 2336
Nota. Retro del 2336: Frankie Trumbauer.

TOMMY DORSEY E LA SUA ORCHESTRA
Andy Ferretti, Sterling Bose, Bill Graham, Cliff Weston, tr.; Tommy Dorsey, Ben Pickering, Dave Jacobs, trb.; Sid Stonehurn, cl.-as.; Nonnie Bernardi, as.; Clyde Rounds, as.-ts.; Johnny Van Eps, ts.; Paul « Razz » Mitchell, p.; Mac Cheikes, ch.; Gene Traxler, cbs. Sam Rosen, btr.
New York, 26 settembre 1935.
Weary Blues (95142) VdP GW 1699
C. S. ma Cliff Weston, oltre a suonare la tromba, canta.
14 ottobre 1935.
I've Got A Note (95504) CWv VdP GW 1441
I'm Getting Sentimental Over You (95145) VdP HN 2496
C. S. ma Joe Ortolano, trb, per Jacobs e Sam Weiss, btr., per Rosen.
7 novembre 1935.
Alone (98102) CWv VdP GW 1234 - VdP GW 1478

TOMMY DORSEY & HIS CLAMBAKE SEVEN
Sterling Bose, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Sid Stoneburn, cl.; Sid Block, ts.; Dick Jones, p.; Mac Cheikes, ch.; Gene Traxler, cbs.; Sam Weiss, btr.; Edythe Wright, voc.
New York, 9 dicembre 1935.
The Music Goes 'Round And 'Round (98363) EWv VdP GW 1238
Nota. Retro Fats Waller. Etichettato erroneamente « Tommy Dorsey e la sua Orchestra ».

TOMMY DORSEY E LA SUA ORCHESTRA
Max Kaminsky, Sam Skolnick, Joe Bauer, tr.; Tommy Dorsey, Ben Pickering, Walter Mercurio, trb.; Joe Dixon, cl.-as.; Fred Stulce, as.; Bud Freeman, Bob Bunch, ts.; Dick Jones, p.; William Schaeffer, ch.; Gene Traxler, cbs.; Dave Tough, btr.; Edythe Wright, voc.
15 aprile 1936.
Star Dust (99949) EWv VdP GW 1319 - VdP GW 1901
Nota. Retro del GW 1319: Eddie Duchin.
C. S. ma Clyde Rounds, as. aggiunto; Carmen Mastren, ch. per Schaeffer.
9 giugno 1936.
San Francisco (101263) EWv VdP GW 1367
Bernard « Bunny » Berigan, Steve Lipkins, Joe Bauer, Bob Cusumano, tr.; Tommy Dorsey, Les Jenkins, Artie Foster, trb.; Joe Dixon, cl. - as.; Fred Stulce, as.; Clyde Rounds, as.; Bud Freeman, ts.; Dick Jones, p.; Carmen Mastren, ch.; Gene Traxler, cbs.; Dave Tough, btr.
19 gennaio 1937.
Mister Ghost Goes To Town (04201) VdP GW 1442
Formazione C. S. salvo Jimmy Welch, tr. per Lipkins e Red Bone, trb.-arr.. per Foster; Jack Leonard, voc. aggiunto.
29 gennaio 1937.
You're Here, You're There (04532) JLv VdP GW 1471
Song Of India (04533) VdP HN 2496
Marie (04534) JLv & coro VdP GW 1441
C. S. ma Andy Ferretti, tr., per Cusumano e Slats Long, cl.-as., per Dixon.
18 febbraio 1937.

Liebestraum (04933) TD & CMa — VdP GW 1506
Mendelssohn's Spring Song (04934) TD & RBa — VdP HN 2533

C. S. ma George « Pee Wee » Irwin, tr., per Berigan; Johnny Mince, cl.-as., per Long; Mike Doty, as., per Rounds; Jimmy Welch omesso.

10 marzo 1937.

They All Laughed (06619) EWv — VdP GW 1436
Blue Danube (06622) TD& RBa — VdP GW 1571 - VdP GW 1901
Black Eyes (06623) TD & CMa — VdP GW 1506

Nota. L'edizione originale porta come etichetta « Dark Eyes ».

TOMMY DORSEY & HIS CLAMBAKE SEVEN

Pee Wee Irwin, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Johnny Mince, cl.; Bud Freeman, ts.; Howard Smith, p.; Carmen Mastren, ch.; Gene Traxler, cbs.; Dave Tough, btr.; Edythe Wright, voc.; Dean Kincaide, arr.

15 aprile 1937.

Milkman's Matinee (07803) EWv — VdP GW 1491
Twilight In Turkey (07804) DKa — VdP GW 1491

TOMMY DORSEY E LA SUA ORCHESTRA

Pee Wee Irwin, Joe Bauer, Andy Ferretti, tr.; Tommy Dorsey, Les Jenkins, Red Bone, trb.; Johnny Mince, cl.-as.; Fred Stulce, as. Mike Doty, as.; Bud Freeman, ts.; Howard Smith, p.; Carmen Mastren, ch.; Gene Traxler, cbs.; Dave Tough, btr.

Stessa data.

Wake Up And Live (07807) — VdP GW 1480

6 maggio 1937.

Love Is Never Out Of Season (07897) JLv — VdP GW 1480

C. S. salvo Russ Isaacs, btr.; per Tough.

10 luglio 1937.

The Things I Want (011095) — VdP GW 1471

C. S. ma Walter Mercurio, trb.; per Bone; Skeets Herfurt, as.; per Doty; Dave Tough, btr.; per Isaacs.

20 luglio 1937.

Night And Day (011356) — VdP HN 2468
Smoke Gets In Your Eyes (011357) — VdP HN 2468

Formazione C. S. salvo Lee Castle, tr.; per Bauer; Earl Hagen, trb.; per Mercurio Jack Leonard, voc.; aggiunto.

14 ottobre 1937.

Who (014683) JLv — VdP GW 1571

Formazione C. S. salvo Maurice Purtill, btr.; per Tough.

3 febbraio 1938.

Shine On Harvest Moon (19619) — VdP HN 2533

27 febbraio 1938.

Jezebel (21039) JLv — VdP GW 1596
'Deed I Do (21041) EWv — VdP GW 1631

10 marzo 1938.

Yearning (21120) JLv & coro — VdP GW 1631
Oh, How I Hate To Get Up (21141) — VdP GW 1630
What'll I Do (21142) — VdP GW 1630
Comin' Through The Rye (21143) EWv — VdP GW 1620

TOMMY DORSEY & HIS CLAMBAKE SEVEN

Pee Wee Irwin, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Johnny Mince, cl.; Bud Freeman, ts.; Howard Smith, p.; Carmen Mastren, ch.; Gene Traxler, cbs.; Maurice Purtill, btr.

Stessa data.

Everybody's Doing It (21145) EWv — VdP GW 1620

Nota. Etichettato « Tommy Dorsey e i suoi 7 Clambake ».

TOMMY DORSEY E LA SUA ORCHESTRA

Come la precedente formazione dell'orchestra, salvo Hymie Schertzer, as.; aggiunto; Dean Kincaide, ts.; per Freeman; Skeets Herfurt, voc.

15 aprile 1938.

Cowboy From Brooklyn (22448) SHv — VdP GW 1563
I'll Dream Tonight (22450) JLv — VdP GW 1563

Hollywood, 11 luglio 1938.

Washboard Blues (19426) — VdP GW 1699

C. S. salvo Charlie Spivak, Yank Lawson, tr.; per Irwin e Ferretti. Buddy Morrow, trb.; per Hagen.

Chicago, 17 agosto 1938.

Boogie Woogie (26898) VdP **HN 2577**

C. S. salvo Sam Shapiro, tr.; per Spivak; Irving « Babe » Russin, ts.; per Herfurt; Elmer Smithers, trb.

31 ottobre 1938.

Tin Roof Blues (28175) DKa VdP **HN 2577**

C. S. ma Andy Ferretti, Lee Castle, tr.; per Spivak e Kaminsky; Dave Tough, btr.; per Purtill; Ward Silloway, trb.; per Morrow; Dean Kincaide, s.; per Scherzer.

19 gennaio 1939.

In The Middle Of A Dream (31804) JLv VdP **GW 1860**

C. S. salvo Yank Lawson, tr.; per Castle.

New York, 3 aprile1939.

You Grow Sweeter As The Years Go By (35398) JLv VdP **GW 1814**

C. S. salvo Charles Carroll, btr.; per Tough.

15 giugno 1939.

Blue Orchids (37651) PWIa VdP **GW 1814**

C. S. ma Lee Castle, tr.; per Lawson; « Zeke » Zarchy, tr.; per Ferretti; « Buddy » Rich, btr.; per Carroll; Anita Boyer, voc.; Allan De Witt, voc.

29 dicembre 1939.

Augel (44528) ADWv VdP **GW 1950**
It's A Blue World (44529) ABv VdP **GW 1950**

TOMMY DORSEY E LA SUA ORCHESTRA

Ray Linn, Ziggy Elman, Charles « Chuck » Peterson, tr.; Lowell Martin, George Arus, Les Jenkins, Tommy Dorsey, trb.; Fred Stulce, Johnny Mince, Hymie Schertzer, Heinie Beau, Donald Lodice, sax.; Joe Bushkin, p.; Clark Yokum, ch.; Sid Weiss, cbs.; Buddy Rich, btr.; Sy Oliver, arr.

Hollywood, 16 ottobre 1940.

Swing High (PBS 055109) SOa VdP **AV 810**

Shorty Sherock, Ziggy Elman, Chuck Peterson, tr.; Lowell Martin, George Arus, Dave Jacobs, Tommy Dorsey, trb.; Fred Stulce, Mannie Gershamn, Eddie Shine, Don Lodice, sax. Stessa sezione ritmica del precedente disco; Frank Sinatra, voc.; Pied Pipers, voc.

27 giugno 1941.

I Guess I'll Have To Dream The Rest (BS 06643) FS & PPv VdP **AV 691**

Nota. Quantunque l'etichetta porti « Orchestra Tommy Dorsey » ritengo si tratti in effetti dell'orchestra di Genn Miller.

C. S. salvo Al Stearn, tr.; per Sherock e Walter Mercurio per Martin.

19 agosto 1941.

The Sunshine Of Your Smile (BS 067653) VdP **AV 694** - VdP **HN 2597**

C. S. ma Jimmy Skiles, trb.; per Mercurio e Jo Stafford, voc.; aggiunto.

26 settembre 1941.

Embraceable You (BS 067937) PPv & JSv VdP **AV 694**

C. S. ma Mannie Klein, tr.; per Stearn; Milton Raskin, p.; per Bushkin; Phil Stephens, cbs.; per Boehm.

13 marzo 1942.

Well, Git It (PBS 072172) SOa VdP **HN 2357**

Ziggy Elman, Chuck Peterson, Jimmy Blake, Jimmy Zito, tr.; Tommy Dorsey, George Arus, James Skiles, Dave Jacobs, trb.; Bruce Snyder, Heinie Beau, Harry Schuchman, Don Lodice, Fred Stulce, sax.; 8 vl.; cello, arpa, stessa sezione ritmica.

1º luglio 1942.

There Are Such Things (BS 075400) FS & PPv VdP **AV 688**
Daybreak (BS 075402) FSv VdP **AV 688**

TOMMY DORSEY E LA SUA ORCHESTRA

George Seaberg, Mickey Mangano, Dale Pierce, Roger Ellick, tr.; Tommy Dorsey, Nelson Riddle, Walter Benson, Colin Satterwhite, trb.; Buddy de Franco, cl.; Sid Cooper, Bruce Branson, Gail Curtis, Al Klink, sax.; Milt Golden, p.; Robert Bain, ch.; Sid Block, cbs., Joseph Park, tuba; Buddy Rich, btr.; 9 vl.

Hollywood, 14 novembre 1944.

Opus N. 1 (D 4 VB 1033) SOa VdP **AV 810**

Charlie Shavers, tr. - voc.; George Seaberg, Mickey Mangano, Gerald Goff, tr.; Karl De Karske, Colin Satterwhite, William Hallar, Tommy Dorsey, trb.; Buddy De Franco, cl. - as.; Babe Fresk, Dave Harris, Sid Cooper, Gail Curtis, sax.; John Potoker, p.; Sam Herman, ch.; Sid Block, cbs.; Buddy Rich, btr.; Bill Finnegan, arr.; Sy Oliver, arr.

20 settembre 1945.

Chloe (D 5 VB 617) BFa — VdP **HN 2272**
At The Fat Man's (D 5 VB 618) SOa & CSv — VdP **HN 2272**

TOMMY DORSEY & HIS CLAMBAKE SEVEN

Ziggy Elman, Charlie Shavers, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Buddy De Franco, cl.; Boomie Richman, ts.; John Potoker, p.; Sam Herman, ch.; Sid Block, cbs.; Alvin Stoller, btr.; Sy Oliver, voc.; Stuart Foster, voc.

1 - 2 marzo 1946.

There's Good Blues Tonight (D 6 VB 1312) SOv — VdP **HN 2271**
There's No One But You (D 6 VB 1314) SFv — VdP **HN 2271**

TOMMY DORSEY E LA SUA ORCHESTRA

Ziggy Elman, Charlie Shavers, Mickey Mangano, Claude Bowen, Harold Ableser, tr.; Tommy Dorsey, John Youngman, Charles Larue, Walt Benson, trb.; Louis Prisby, Bruce Branson, Martin Berman, Corky Corcoran, Joe Koch, sax.; Rocky Coluccio, p.; Trefoni Rizzi, ch.; Sam Cheifitz, cbs.; Louie Bellson, btr.

Hollywood, 1° luglio 1947.

Trombonology (D 7 VB 591) — VdP **HN 2357**

C. S. salvo W. Arslan, tr.; per Ableser e Bowen; Dave Jacobs, trb.; per Larue; Gus Bivona, sax.; per Branson e Berman; Jimmy Rowlens, p.; per Coluccio; Joe Mandragon, cbs.; per Cheifetz; molto probabilmente non c'è chitarra; The Town Criers, voc.; Harry Prile, voc.; The Clark Sisters, voc.

1947.

Until (D 7 VB 2939) TTCv & HPv & TCSv — VdP **HN 2597**

C. S. salvo Denny Denis, voc.; per Harry Prime; The Sentimentalists, voc.; per The Clark Sisters; e Lucy Ann Polk, voc.; per The Town Criers.

Probabilmente 1948.

Down By The Station - DDv & TSv & LAPv & CSv — VdP **HN 2633**
While The Angelus Was Ringin - DDv — VdP **HN 2633**

ORCHESTRA TOMMY DORSEY

Mickey Mangano, Art Depew, John Amorosa, Charlie Shavers, tr.; Tommy Dorsey, Nick Di Maio, Ange Callea, trb.; Walt Levinsky, Hugo Loefenstein, as.; Bill Usselton, Babe Fresk, ts.; Sol Schlinger, bs.; Irving Joseph, p.; Sam Herman, ch.; Billy Kronk, cbs.; Louie Bellson, brt.

25 agosto 1950.

So Long, Sally — De **BM 1501**

C. S. Dean Kinkaide, arr.

28 agosto 1950.

T D's Boogie Woogie - DKa — De **BM 1501**

TOMMY DORSEY AND HIS CLAMBAKE SEVEN

Billy Butterfield, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Peanuts Hucko, cl.; Boomie Richman, ts.; Rocky Colucci, p.; Carmen Mastren, ch.; Sandy Block, cbs.; Cliff Leeman, btr.

21 dicembre 1950.

Dirty Dozens (W 80301) — Fonit **1600**
Trouble In Mind (W 80304) — Fonit **1600**

ORCHESTRA TOMMY DORSEY

Ray Wetzel, Bobby Nichols, George Cherb, Charlie Shavers, tr.; Nick di Majo, Sam Hyster, Tommy Pederson, Tommy Dorsey, trb.; Hugo Loewenstern, Billy Ainswort, Babe Fresk, Paul Mason, Bob Lawson, saxes; Fred de Land, p.; Norm Seeling, cbs.; Bob Bain, ch.; Tommy Guin, btr.; Francis Irwin, Rhythmakers, voc

Los Angeles, 29 giugno 1951.

Hula Hula Boogie (L 6333) FIv — Fonit **1570**

Los Angeles, 3 luglio 1951.

You Blew Out The Flame In My Heart (L 6339) FI & Rv — Fonit **1570**

Formazione sconosciuta, comprendente Tommy Dorsey, trb.

1951.

Goofus (retro Desi Arnaz) — Fonit **1548**

E

BILLY ECKSTINE

vedi anche:
George Shearing Sarah Vaughan

BILLY ECKSTINE AND HIS FAMOUS ORCHESTRA
Dizzy Gillespie, Freddie Webster, Maurice « Sborty » Mc Connell, Al Killian, tr.; James « Trummie » Young, Claude Jones, Howard Scott, trb.; Albert « Budd » Johnson, Jimmy Powell, as.; Wardel Gray, Thomas Crump, ts.; Elman « Rudy » Rutherford, bs.; Clyde Hart, p.; Connie Wainwright, ch.; Oscar Pettiford, cbs.; Rossiere « Shadow » Wilson, btr.
New York, 13 aprile 1944.

I Got A Date With Rhythm (107)	Mu **JH 1057**
Good Jelly Blues (109)	Mu **JH 1018**

Dizzy Gillespie, Shorty McConnell, Gail Brockman, scou., tr.; Gerald « Jerry » Valentine, Alfred « Chippy » Outcalt, Taswell Baird, Howard Scott, trb.; Johnny Jackson, Bill Frazier, as.; Dexter Gordon, Gene Ammons, ts.; Leo Parker, bs.; John Malachi, p.; Connie Wainwright, ch.; Tommy Potter, cbs.; Art Blakey, btr.
New York, 5 dicembre 1944.

Blowin' The Blues Away (120-3)	Mu **JH 1018**
Opus X (121-1)	Mu **JH 1057**

Inoltre, di Billy Eckstine, sono state pubblicate in Italia le seguenti facce in cui egli si esibisce esclusivamente come cantante:
B. E., voc. acc. da Orchestra Hugo Winterhalter:

Just An Old Love Of Mine - The Wildest Gal In Town	MGM 7501
Temptation - Blue Moon	MGM 7545
No Orchids For My Lady - Bewildered	MGM 7578

B. E. voc. acc. da Orchestra Sonny Burke:

I'll Be Faithfull - Every Thing I Have Is Yours	MGM 7543

per: « Dedicated to you - You're all I need » (MGM 7644) vedi la discografia di Sarah Vaughan.

THÖRE EHRLING
(Svezia)

ORCHESTRA THÖRE EHRLING
Thöre Ehrling, Putte Björn, Arnold Johansson, tr.; Sven Hedberg, Georg Vernon, trb.; John Björling, Ove Ronn, as.; Carl-Henrick Noren, Curt Blomqvist, ts.; Gunnar Lunder-Welden, bs.; Stig Holm, p.; Sven Stiberg, ch.; Hasse Tellerman, cbs.; Henry Wallin, btr.
Stoccolma, 14 aprile 1947.

Jazz Me Blues (727) (retro Trio Benny)	May **Mr 1108**

ROY ELDRIDGE

vedi anche:
Metronome All Stars Gene Krupa
Coleman Hawkins Artie Shaw
Teddy Wilson

ROY « KING DAVID » ELDRIDGE AND HIS LITTLE JAZZ
Roy « Little Jazz » Eldridge, tr. - voc.; Jack « Zoot » Sims, ts.; Dick Hyman, p.; Pierre Michelot, cbs.; Ed Shaughnessy, btr.; Anita Love, voc.
Parigi, 9 giugno 1950.

It Don't Mean A Thing (VG 4001) RE & ALv	Mu **JH 1005**
The Man I Love (VG 4005)	Mu **JH 1005**

Roy Eldridge, tr.; Benny Vasseur, trb.; Al Ferreri, ts.; William Boucaya, bs.; Raymond Fol, p.; Barney Spieler, cbs.; Robert Barnet, btr.

Parigi, 28 ottobre 1950.

I Remember Harlem (VG 3108) — Mu **JH 1045**
Une Petite Laitue (VG 3110) REv — Mu **JH 1024**
Black And Blue (VG 3112) REv — Mu **JH 1045**
Tu Disais Qu'tu M'aimais (VG 3113) REv — Mp **JH 1024**

ROY ELDRIDGE (quartetto)
Roy Eldridge, tr. - voc.; Charles Norman, p.; Thore Jederby, cbs.; Andrew Burman, btr.
Stoccolma, 20 gennaio 1951.

Echoes Of Harlem (184 A) — MuLP **A 4**

ROY ELDRIDGE (sestetto)
gli stessi ma: Lennart Sudewall, trb. - tr. e Carl Hernik Norin, ts. aggiunti.
Stoccolma, stessa data.

School Day (185) — MuLP **A 4**
Saturday Night Fish Fry p. 1ª e 2ª (186/7) — MuLP **A 4**
The Heat's On (188) — MuLP **A 4**

Stoccolma, 22 gennaio 1951.

No Rolling Blues (189) — MuLP **A 4**
They Raided The Joint (190) REv — MuLP **A 4**

ROY ELDRIDGE (quintetto)
Roy Eldridge, tr.; Ove Lindt, cl.; Charles Norman, clavicembalo; Rolph Berg, ch.; Gunnar Almstedt, cbs.; Andrew Burman, btr.
Stoccolma, 29 gennaio 1951.

Noppin Joe (212) — MuLP **A 4**
Scottier (213) — MuLP **A 4**

Nota. Il MuLP A 4 è etichettato: « Roy Eldrige Favorites ».

ROY ELDRIDGE QUINTET
Roy Eldridge, tr.; Don Byas, ts.; Claude Bolling, p.; Guy de Fatto, cbs.; Armand Molinetti, btr.
Parigi, 28 marzo 1951.

Oh! Shut Up (51 V 3122) — Mu **JH 1060**
Hollywood Passtime (51 V 3123) — Mu **JH 1060**
I'd Love Him So (51 V 3124) — Mu **JH 1059**
The Heat's On (51 V 3125) — Mu **JH 1059**

Roy Eldridge, tr.; acc. da Claude Bolling, p.
Parigi, 29 marzo 1951.

Wild Man Blues (51 V 3126) — HoJ **49**
Fireworks (51 V 3127) — HoJ **49**

DUKE ELLINGTON

vedi anche:
Ivie Anderson — Bill Davis
Oscar Pettiford — Barney Bigard
Johnny Hodges

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA
Louis Metcalf, Jabbo Smith, tr.; Joe « Tricky Sam » Nanton, trb.; Otto « Toby » Hardwick, as. - cl.; Rudy Jackson, cl. - ts.; Harry Howell Carney, as. - bs.; Edward Kennedy « Duke » Ellington, p. - arr.; Fred L. Guy, bjo.; Wellman Braud, cbs.; William Alexander « Sonny » Greer, btr.
3 novembre 1927.

Black And Tan Fantasy (81776 C) — Od SS **A 2400**

ORCHESTRA DUKE ELLINGTON (Br) - DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA (Co)
James « Bubber » Miley, Arthur « Chief » Whetsol, Louis Metcalf, tr.; Tricky Sam Nanton, trb.; Albany « Barney » Bigard cl. - ts.; Otto Hardwick, as. - sb.; Harry Carney bs. - as.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, bjo.; Wellman Braud, cbs.; Sonny Greer, btr.
New York, 21 marzo 1928.

Take It Easy — Br 5046 - Co **CQ 1466**
Jubilee Stomp — Br 5048 - Co **CQ 1466**

DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA
New York, 26 marzo 1928.
Black Beauty (43502) VdP HN 577

Nota. La presenza contemporanea di tre trombettisti sembra dubbia, nonostante l'avallo dell'autorevole JD, in queste sedute d'incisione piuttosto remote. ItoJ, facendo sue le conclusioni di un articolo molto ricco di dettagli pubblicato a suo tempo su *Playback* a firma di Kurt Mohr, dà presenti Whetsol e Metcalf il 21 marzo e Miley, Whetsol il 26. Non ci ci siamo tuttavia sentiti di escludere Miley dalla prima seduta perchè il « feroce » assolo all'inizio di *Take It Easy* non ci sembra attribuibile ad altri che a lui, pur tenendo conto dell'indubbia maestria di Whetsol alla sordina. Contemporaneamente un altro problema si presenta al collezionista italiano: l'identificazione della seduta d'incisione dei due primi titoli dai numeri che dovrebbero essere di matricola. *Take It Easy* porta infatti B 19263-1 e il retro B 19264-1 che non sono della serie Br (che all'epoca era sul 28000) nè di quella OKeh (40000). Ora i due titoli accoppiati sono stati incisi per 3 successive versioni prima da OKeh (19-1-28) poi da Cameo (febbr. 1928) infine da Br (21-3-28) e Jubilee Stomp da solo in una quarta versione per Victor assieme al *Black Beauty* citato. L'indubbia provenienza da Brunswick mi ha suggerito di inserire queste incisioni nella seduta del 21-3-28.

DUKE ELLINGTON'S WONDER ORCHESTRA
C. S. ma Louis Metcalf, tr.; omesso Johnny Hodges, as. - ss.; per Hardwick; Irving Mills, voc.
10 luglio 1928.
Diga Diga Doo (400859 B) IMv Parl B 27025
Doin' The New Lowdown (400880 C) IMv Parl B 27025

DUKE ELLINGTON (p. solo)
New York, 1° ottobre 1928.
Black Beauty (401172 B) (retro: Frankie Trumbauer) Od SS A 2326
Swampy River (401173 B) Parl B 27784 - Od GO 12728 - Parl TT 9005
Od SS A 2306

DUKE ELLINGTON & HIS ORCHESTRA (primo titolo come « THE HARLEM FOOTWARMERS »)
Formazione completa come sopra ma: Lonnie Johnson, ch.; aggiunto, Baby Cox, voc.
Stessa data.
The Mooche (401175) BCv Parl B 27543
Hot And Bothered (401177) Parl B 27784 - Od GO 12728 - Parl TT 9005
Od SS A 2306

Formazione C. S. ma un trombettista sconosciuto sostituisce Miley; Lonnie Johnson, ch.; omesso.
New York, 30 ottobre 1928.
The Mooche (A 47799-2) (retro King Oliver) Gr R 14189

Nota. Il disco non ha ritornello vocale, al contrario di quanto tutte le discografie consultate asseriscono.

C. S. ma Bubber Miley, tr.; ritorna e Johnson, ch.; aggiunto.
New York, 20-22 novembre 1928.
The Blues With A Feelin' (401350) Od SS A 2328
Misty Mornin' (401352) Od SS A 2328

THE JUNGLE BAND (Br) - ORCHESTRA DUKE ELLINGTON (Fonit)
C. S. ma Lonnie Johnson omesso; Freddie « Posey » Jenkins, tr.; Otto Hardwick, as. - sb.; aggiunti.
8 gennaio 1929.
Tiger Rag (p. I & II) (E 28940 B/41 A) Br 4813 - Fonit 1522

C. S. ma Jenkins e Hardwick omessi.
New York, 16 gennaio 1929.
Saturday Night Function (49653) Gr R 14190
High Life (49654) Gr R 14190

Nota. I Grammofoni serie R dell'epoca portano, probabilmente tutti, l'indicazione « Orchestra Duke Ellington and his Cotton Club ».

Charles Melvin « Cootie » Williams, Freddie Jenkins, Arthur Whetsol, tr.; Tricky Sam Nanton, trb.; Barney Bigard, cl. - ts.; Johnny Hodges, as. - ss.; Harry Carney, bs. - as.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, bjo.; Wellman Braud, cbs.; Sonny Greer, btr.
New York, 7 marzo 1929.
Stevedore Stomp (49770) Gr R 14393

Nota. Si è avuta notizia, peraltro non confermata, della pubblicazione in Italia del titolo:

« I Must Have That Man » su Columbia, sotto la denominazione di Joe Turner and His Men, nome assunto dall'orchestra Duke Ellington per alcune incisioni del 4 aprile 1929. Pare tuttavia che si trattasse in effetti di un disco Columbia di pubblicazione inglese importato in Italia.

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA
Cootie Williams, tr.; Barney Bigard, cl.; Johnny Hodges, as.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, bjo.: Wellman Braud, cbs.; Sonny Greer, btr.
New York, 3 maggio 1929.
Saratoga Swing (51974-2) — VdP AV 755

ORCHESTRA DUKE ELLINGTON
Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams, tr.; Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, trb.: Johnny Hodges, as. - ss.; Harry Carney, bs. - as. - cl.; Barney Bigard, cl. - ts.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, bjo.; Wellman Braud, cbs.; Sonny Greer, btr.
13 settembre 1929.
Jazz Convulsions (E 30938) — Fonit 1517

DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA
Formazione completa come sopra ma Freddie Jenkins sostituito da uno sconosciuto suonatore di corno; Teddy Bunn, ch.; aggiunto.
16 settembre 1929.
The Duke Steps Out (55846) — Gr R 14392
Haunted Nights (55847) — Gr R 14392

C. S. ma Freddie Jenkins, tr., ritorna.
14 novembre 1929.
Breakfast Dance (57542) — Gr R 14754

THE JUNGLE BAND
C. S. ma Joe Cornell Smelser, fisa. aggiunto solo in (2 e 3). Dick Robertson, voc.
10 dicembre 1929 (1) e 22 aprile 1930 (2, 3 e 4).
1) Wall Street Wail — Br 4750
2) Double Check Stomp — Br 4723
3) Accordeon Joe - DRv — Br 4723
4) Cotton Club Stomp — Br 4750

ORCHESTRA DUKE ELLINGTON
C. S. The Rhythm Boys: Bing Crosby, Harry Barris, Al Rinker, voc.
Hollwood, 26 agosto 1930.
Three Little Words (61013) TRBv — Gr R 14531

THE HARLEM FOOTWARMERS
Arthur Whetsol, tr.; Tricky Sam Nanton, trb.; Barney Bigard, cl.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, bjo.; Wellman Braud, cbs.; Sonny Greer, btr.
14 ottobre 1930.
Big House Blues (404482 C) — Od SS A 2400

DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA
Formazione completa come Three Little Words. Sonny Greer, voc.
New York, 17 ottobre 1930.
Runnin' Wild - SGv — Br 4887

DUKE ELLINGTON & LA SUA ORCHESTRA (Co) - ORCHESTRA DUKE ELLINGTON (Br)
Whetsol, Nanton, Bigard e sezione ritmica soltanto. Stessa data.
Mood Indigo (E 34928) — Br 4876 - Col CQ 1430

HARLEM FOOTWARMERS
Formazione ridotta come sopra.
30 ottobre 1930.
Mood Indigo (480023) (retro: Louis Armstrong) — Od SS A 2332

Come precedente formazione completa. Stessa data. Cootie Williams, voc.
Ring Dem Bells (404519) CWv (retro: Miff Mole) — Od SS A 2324
Old Man Blues (404521) — Parl B 71126
Sweet Chariot (404522) — Parl B 27543

DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA
Arthur Whetsol, Freddie Jenkins, Cootie Williams, tr.; Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, trb.; Barney Bigard, cl. - ts.; Johnny Hodges, as. - ss.; Harry Carney, bs. - as. - cl.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, bjo.; Wellman Braud, cbs.; Sonny Greer, btr.

10 dicembre 1930.
Mood Indigo (84811-4) — VdP **HN 207**

DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA (Br) - ORCHESTRA DUKE ELLINGTON (Fonit)

C. S. Bennie Payne, voc.

14 gennaio 1931.
Rockin' Chair (E 35800 A) BPv — Br **4887**
Rockin' In Rhythm (E 35801 A) — Fonit **1517**

DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA

18 gennaio 1931.
The River And Me (67798) — VdP **HN 577**

11 e 17 giugno 1931.
Creole Rhapsody (68231-3) 2 parti — VdP **S 10373**
It's Glory (69239-1) — VdP **AV 755**

Nota. AV 755 etichettato « Duke Ellington and his Orchestra ».

DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA (Co)
ORCHESTRA DUKE ELLINGTON (Gr e Br) BING CROSBY CON ORCHESTRA D. E. (solo n. 2)

Cootie Williams, Arthur Whetsol, Freddie Jenkins, tr.; Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown, trb.; Barney Bigard, cl. - ts.; Johnny Hodges, as. - ss.; Harry Carney, bs. - as.; cl. in 3; Duke Ellington, p.; Fred Guy, bjo.; Wellman Braud, cbs.; Sonny Greer, btr.; Bing Crosby, voc.

New York, 9 febbraio 1932 (1) e 11 febbraio 1932 (2, 3).
1) **Bugle Call Rag** (71839) — Gr **R 14754**
2) **Saint Louis Blues** (Bx 11283) BCv — Br 20098 - Co **CQX 16607**
3) **Creole Love Call** (Bx 11264) — Br 20098 - Co **CQX 16607**

MILLS BROTHERS con DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA

C. S. ma Juan Tizol, trb.; e Otto Hardwick, as.; aggiunti. Bigard, viene sostituito da Carney solo per il titolo seguente; Mills Brothers, voc.

New York, 22 dicembre 1932.
Diga Diga Do (B 12781-A) MBv — Br **4825**

DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA (Parl) - D.E. E LA SUA ORCHESTRA (Co)

17 febbraio 1933.
Slippery Horn (B 13078 A) — Parl **B 71149**
Drop Me Off At Harlem (B 13081) — Br 4876 - Co **CQ 1430**

18 maggio 1933.
Bundle Of Blues (B 13337 A) — Parl **B 71149**

ORCHESTRA DUKE ELLINGTON

C. S. ma Fred Guy, ch. invece di bjo.

Londra, luglio 1933.
Harlem Speaks (GB 6039) — DEB **D 5004**
Chicago (GB 6041) — DEB **D 5004**

New York, 15 agosto 1933.
Harlem Speaks (B 13802-A) — Br **4848**
In The Shade Of The Old Apple Tree (B 13803 A) — Br **4848**

DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA

Arthur Whetsol, Freddie Jenkins, Cootie Williams, Louis Bacon, tr.; Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown, trb.; Barney Bigard, cl. - ts.; Otto Hardwick, as. - bs.; Johnny Hodges, as. - ss.; Harry Carney, as. - bs. - cl.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, ch.; Wellman Braud, cbs.; Sonny Greer, btr.; Ivie Anderson, voc.

Chicago, 4 dicembre 1933.
Daybreak Express (77201-1) — VdP **HN 207**

C. S. ma Bacon e Hardwick, omessi.

Hollywood, 12 aprile 1934.
Ebony Rhapsody (79155-2) IAv — VdP **HN 363**
Cocktails For Two (79158-2) — VdP **HN 714**

ORCHESTRA DUKE ELLINGTON (Br) - DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA (Co)

C. S. ma Tizol e Hardwick ritornano. Duke Ellington, voc.

New York, 12 settembre 1934.

Solitude (B 15910-A) — Br 4953 - Co CQ 1431
Saddest Tale (B 15911-A) DEv — Br 4966
Moon Glow (B 15912-A) — Br 4953 - Co CQ 1431
Sump'n 'Bont Rhythm (B 15913-A) — Br 4966

Nota. Le etichette del Br 4966 sono invertite.

ORCHESTRA DUKE ELLINGTON

Cootie Williams, William « Rex » Stewart, tr.; Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown, trb.; Otto Hardwick, as. - bs.; Johnny Hodges, as. - ss.; Harry Carney, bs. - as. - cl.; Duke Ellington, p.; Wellman Braud, Billy Taylor, cbs.; Sonny Greer, btr.

Chicago, 15 marzo 1935.

Margie (B 18973) — **Br 5009**

DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA (Co) - ORCHESTRA DUKE ELLINGTON (Br)

C. S. ma Charlie Allen, tr.; Barney Bigard, cl. - ts.; Fred Guy, ch.; aggiunti. Billy Taylor, cbs.; omesso. Dibattuta è la questione del batterista per questa seduta soltanto: alcuni danno Greer (e sono i più), altri Fred Avendorf (JD).

Chicago, 30 aprile 1935.

In A Sentimental Mood (B 17406) — Br 5011 - Co CQ 1465
Showboat Shuffle (B 17407) — Br 5011 - Co CQ 1465
Merry Go Round (B 17408) — Br 5010 - Co CQ 1464
Admiration (B 17409) — Br 5010 - Co CQ 1464

C. S. ma Arthur Whetsol, tr.; per Allen, Ben Webster, ts.; Billy Haylor, cbs.; aggiunti. Ivie Anderson, voc.

Cotton (B 17974) IAv — **Br 5009**
Truckin' (B 17975) IAv — **Br 5012**
Accent On Youth (B 17976) — **Br 5012**

ORCHESTRA DUKE ELLINGTON

Arthur Whetsol, Cootie Williams, Rex Stewart, tr.; Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown, trb.; Barney Bigard, cl.; Otto Hardwick, Johnny Hodges, as.; Harry Carney, bs.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, ch.; Billy Taylor, cbs.; Sonny Greer, btr.; Ivie Anderson, voc. Hayes Alvis, cbs.; sostituisce Taylor in No Greater Love e Kissin' My Baby Goodnight; Hardwick non suona nella seduta del 28-2-38, Pete Clark, as.; aggiunto solo per Kissin' My Baby Goodnight e Oh Babe, Maybe Someday.

New York, 27 febbraio 1936.

Isn't Love The Strangest Thing (B 18734) IAv — **Br 5024**
No Greater Love (B 18735) — **Br 5024**

28 febbraio 1938. Le denominazioni « Barney's Concerto » e « Cootie's Concerto » sono solo per l'edizione Br.

Clarinet Lament (Barney's Concerto) (B 18736) — Br 5038 - Col CQ 1429
Echoes Of Harlem (Cootie's Concerto) (B 18737) — Br 5036 - Col CQ 1429
Love Is Like A Cigarette (B 18738) IAv — **Br 5028**
Kissin' My Baby Goodnight (B 18739) IAv — **Br 5028**
Oh Babe! Maybe Someday (B 18740) IAv (retro: Teddy Wilson) — **Br 5041**

C. S. ma Otto Hardwick, as.; Ben Webster, ts.; Hayes Alvis, cbs., aggiunti.

29 luglio 1936.

In A Jam (B 19626) — **Br 5060**
Uptown Downbeat (B 19628) — **Br 5060**

C. S. ma Wallace Jones, tr., per Whetsol; Webster omesso. L'Od SS è etichettato « De and His Orchestra ».

14 maggio e 8 giugno 1937.

Caravan — Br 5132 - Co CQ 1423 - Od SS A 2388
All God's Chilinn Got Rhythm — Br 5132 - Co CQ 1423

Nota. Questo fu l'ultimo disco di Ellington pubblicato in Italia da Brunswick (luglio 1938) che nello stesso mese cessava anche le sue pubblicazioni, e, per un accordo intervenuto allora fra le Case Fonit e Columbia, la Columbia ripubblicava nella sua serie CQ (etichetta rossa) parecchie incisioni Brunswick; fra queste il disco che precede fu il primo di Ellington, (Novembre 1938). La produzione Brunswick era tuttavia già passata parzialmente a Polydor (che conservava il nome tedesco della Brunswick) e che, nella sua serie 81000, aveva pubblicato musica jazz sin dall'estate del 1937 (Armstrong, Venuti, Bob Crosby, etc.).

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA
Wallace Jones, Cootie Williams, Rex Stewart, tr.; Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown, trb.; Barney Bigard, cl.; Otto Hardwick, Johnny Hodges, as.; Harry Carney, bs.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, ch.; Billy Taylor, cbs.; Sonny Greer, btr.
20 settembre 1937.
Crescendo In Blue (M 649) Parl **B 71127**
Harmony In Harlem (M 650) Parl **B 71126**
Dusk In The Desert (M 651) Od SS **A 2388**
Nota. L'orchestra di Duke Ellington ha inciso due versioni differenti di « Crescendo in Blue » in epoche diverse: una è quella elencata, l'altra è quella V Disc (titolo « Diminuendo And Crescendo In Blue ») del 1° agosto 1945; e tre versioni di « Diminuendo in Blue »: una è quella accoppiata a « Crescendo in Blue » elencata sopra, la seconda è la citata su V Disc e la terza è quella del 1946 (elencata più innanzi). Per una ragione non nota sono state accoppiate sullo stesso disco due versioni anacronistiche.
C. S. ma Harold Baker, tr.; e Hayes Alvis, cbs.; aggiunti.
13 gennaio 1938.
New Black And Tan Fantasy (M 715) Parl **B 71128**
C. S. ma Juan Tizol, trb.; aggiunto, Fred Guy, ch.; omesso.
2 febbraio 1938.
Riding On A Blue Note (M 751) Parl **B 71128**
C. S. ma Fred Guy, ch.; aggiunto.
3 marzo 1938.
I Let A Song Go Out Of My Heart (M 772) Parl **B 71129**
DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA
Stessa data.
Braggin' In Brass (M 773) Parl **B 71191**
Carnival In Caroline (M 774) Parl **B 71191**
C. S. ma Harold Baker e Hayes Alvis omessi.
2 settembre 1938.
Mighty Like The Blues (M 899) Parl **B 71129**
DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA
Formazione C. S. ma Billy Strayhorn, p.; per Ellington solo in « Something » e Jean Eldridge, voc.; aggiunta.
21 marzo 1939.
Portrait Of The Lion (WM 1006) Od SS **A 2403**
Something To Live For (WM 1007) JEv Od SS **A 2403**
Formazione C. S. ma Jimmy Blanton, cbs.; per Taylor.
14 ottobre 1939.
Grievin' (WM 1093) Parl **B 71195**
Tootin' Through The Roof (WM 1094) Parl **B 71195**
DUKE ELLINGTON E LA SUA FAMOSA ORCHESTRA
Wallace Jones, Cootie Williams, Rex Stewart, tr.; Tricky Sam Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown, trb.; Barney Bigard, cl. - ts.; Otto Hardwick, as. - sb. - cl.; Johnny Hodges, as. - ss.; Ben Webster, ts.; Harry Carney, bs. - as. - cl.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, ch.; Jimmy Blanton, cbs.; Sonny Greer, btr.; Ivie Anderson, voc.
Chicago, 15 marzo 1940.
Concerto For Cootie (049016-1) VdP **GW 2026**
Me And You (049017-1) IAv VdP **GW 2026**
Hollywood, 4 maggio 1940.
Cotton Tail (049655-1) VdP **HN 3071**
Never No Lament (049656-1) VdP **HN 3071**
Chicago, 28 maggio 1940.
Dusk (053020-1) VdP **GW 1999**
Blue Goose (053023-1) VdP **GW 1999**
New York, 22 luglio e 24 luglio 1940.
Harlem Airshaft (054606) VdP **HN 2732**
Sepia Panorama (054625) VdP **HN 2732**
Chicago, 28 ottobre 1940.
Across The Track Blues (053579-1) VdP **HN 3044**
Chlo-E (053580-1) VdP **HN 3044**

Wallace Jones, Rex Stewart, tr.; Ray Nance, tr. - vl.; Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown, trb.; Barney Bigard, cl. - ts.; Otto Hardwick, as. - sb. - cl.; Johnny Hodges, as.; Harry Carney, bs. - as. - cl.; Ben Webster, ts.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, ch.; Jimmy Blanton, cbs.; Sonny Greer, btr.

Chicago, 28 dicembre 1940.

Sidewalks Of New York (O 53780-1) VdP **HN 2919**

Wallace Jones, Rex Stewart, tr.; Ray Nance, tr. - vl.; Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown, trb.; Barney Bigard, cl. - ts.; Otto Hardwick, as. - bs. - s.; Johnny Hodges, as.; Harry Carney, bs. - as. - cl.; Ben Webster, ts.; Billy Strayhorn, p. - arr.; Fred Guy, ch.; Jimmy Blanton, cbs.; Sonny Greer, btr.

Hollywood, 15 febbraio 1941.

Take The « A » Train (O 55283-1) BSa VdP **HN 2919**

DUKE ELLINGTON AND HIS FAMOUS ORCHESTRA

C. S. ma Alvin « Junior » Raglin, cbs.; per Blanton; Herb Jeffries, voc.

New York, 26 febbraio 1942.

Someone (071892-1) VdP **AV 692**

Hollywood, 26 giugno 1942.

My Little Brown Book (072437-1) HJv VdP **AV 692**

DUKE ELLINGTON E LA SUA FAMOSA ORCHESTRA

Shelton Hemphill, Taft Jordan, William « Cat » Anderson, tr.; Ray Nance, tr. - vl.; Tricky Sam, Lawrence Brown, Claude Jones, trb.; Jimmy Hamilton, cl.; Johnny Hodges, as.; Otto Hardwick, as. - sb. - cl.; Harry Carney, bs. - as. - cl.; Al Sears, ts.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, ch.; Junion Raglin, cbs.; Sonny Greer, btr.; Joya Sherrill, voc.

New York, 26 aprile 1945.

Kissing Bug (D5-VB-232) JSv VdP **HN 2202**

New York, 1 maggio 1945.

Everything But You (D5-VB-233) JSv VdP **HN 2202**

New York, 10 maggio 1945.

Prelude To A Kiss (D5-VB-261) VdP **HN 2910**

DUKE ELLINGTON E LA SUA FAMOSA ORCHESTRA

Shelton Hemphill, Francis Williams, Taft Jordan, Harold Baker, William « Cat » Anderrence Brown, Claude Jones, trb.; Jimmy Hamilton, cl.; Johnny Hodges, as.; Otto Hardwick, as. - sb. - cl.; Harry Carney, bs. - as. - cl.; Al Sears, ts.; Duke Ellington, p.; Fred Guy, ch.; Junion Raglin, cbs.; Sonny Greer, btr.

New York, 11 maggio 1945.

Black And Tan Fantasy (D 5 VB 263) VdP **HN 2910**

Formazione C. S. ma Sid Weiss, cbs.; per Raglin, e Al Hibbler, Kay Davis, Joya Sherrill, Marie Ellington, voc.; aggiunti.

New York, 15 maggio 1945.

Solitude (D 5-VB-270) AH, JS, KD MEv VdP **HN 3026**

DUKE ELLINGTON E LA SUA FAMOSA ORCHESTRA

Formazione C. S. ma ritorna Raglin, cbs.

Stessa data.

Black Beauty (D 5-VB-273) VdP **HN 3026**

DUKE ELLINGTON E IL SUO RITMO

Duke Ellington, p.; Junior Raglin, cbs.; Sonny Greer, btr.

16 maggio 1945.

Frankie And Johnnie (D 5 VB 271) VdP **HN 2622**

Formazione completa come per « Black Beauty ».

New York, 24 luglio 1945.

Strange Feeling (D 5-VB-0505) VdP **HN 3045**
Coloratura (D 5-VB-0506) VdP **HN 3045**
Balcony Serenade (D 5-VB-0507) VdP **HN 3046**

DUKE ELLINGTON, piano; ALVIN RAGLIN, JR. cbs.

New York, 30 luglio 1945.

Dancers In Love (D 5-VB-0519) VdP **HN 3046**

Nota. I quattro titoli costituiscono le parti della « Perfume Suite » e sono stati elencati seguendo i numeri di matrice, mentre l'ordine dato da Ellington (che però non viene riportate sulle etichette) è il seguente:

1) Balcony Serenade;
2) Strange Feeling

3) Dancers in Love
4) Coloratura
da cui si deduce che l'ordine di incisione non è stato uguale all'ordine delle parti della « Suite ».

DUKE ELLINGTON E LA SUA FAMOSA ORCHESTRA
Formazione completa come per « Black And Tan Fantasy » ma Sidney Catlett, btr.; per Greer.

New York, 6 ottobre 1945.
Come To Baby Do (D5-VB-663) JSv — VdP **HN 2256**

C. S. ma Wilbur De Paris, trb.; Russell Procope, as. - cl.; Oscar Pettiford, cbs.; sostituiscono rispettivamente Nanton, Hardwick, Raglin. Sonny Greer riprende il suo posto alla batteria.

New York, 28 novembre 1945.
The Wonder Of You (D5-VB-951) JSv — VdP **HN 2256**

Shelton Hemphill, Francis Williams, Taft Jordan, Harold Baker, William « Cat » Anderson, tr.; Ray Nance, tr. - vl.; Claude Jones, Lawrence Brown, Wilbur De Paris, trb.; Russell Procope, as. - cl.; Johnny Hodges, as. - ss.; Jimmy Hamilton, cl.; Al Sears, ts.; Harry Carney, bs. - as. - cl.; Duke Ellington, p.; Fred Guy ch.; Oscar Pettiford, cbs.; Sonny Greer, btr.; Kay Davis, Ray Nance, voc.
Memphis Blues (D6-VB-2127) — VdP **HN 2622**

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA
C. S. ma Cat Anderson omesso.

New York, 23 ottobre 1946.
Diminuendo in Blue (5765) — Parl **B 71127**
Magenza Haze (5766) (retro Archie Lewis) — Parl **B 71061**

New York, 25 novembre 1948.
Sultry Sunset (5813) — Parl **B 71070**
Happy Go Lucky Local (5814) p. II — Parl **B 71114**
Trumpet No End (Blue Skies) (5815) — Parl **B 71111**
Happy Go Lucky Local (5816) p. I — Parl **B 71114**
Beautiful Indians (5817) p. I -Hiawatha — Parl **B 71113**
Flippant Flurry (5818) — Parl **B 71130**

C. S. ma Cat Anderson aggiunto.
New York, 5 dicembre 1948.
Golden Feather (5823) — Parl **B 71111**
Beautiful Indians (5824) p. II - Minnehaha - KDv — Parl **B 71113**

C. S. ma Anderson omesso.
New York, 11 dicembre 1946.
Tulip Or Turnip (5841) RNv — Parl **B 71130**

New York, 18 dicembre 1946.
Ouverture To A Jam Session (5845) p. I — Parl **B 71112**
Ouverture To A Jam Session (5846) p. II — Parl **B 71112**
Jam-A-Ditty (Concerto For 4 Jazz Horns) (5847) — Parl **B 71070**

Nota. La presenza di Cat Anderson su tutti i dischi Parlophon precedenti è contestata; per ItoJ invece egli è presente in tutte le sedute.

DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA
Harold Baker, Wilbur « Dud » Bascombe, Shelton Hemphill, Francis Williams, tr.; Ray Nance, tr. - vl.; Lawrence Brown, Tyree Glenn, Claude Jones, trb.; Jimmy Hamilton, cl. - ts.; Johnny Hodges, as. - ss.; Russell Procope, as. - cl.; Al Sears, ts.; Harry Carney, bs. - as. - cl.; Duke Ellington, p. Fred Guy, ch.; Oscar Pettiford, cbs.; Sonny Greer, btr.

Hollywood, 14 agosto 1947.
Lady Of The Lavender Mist (HCO 2532) — Co **CQ 2085**

Hollywood. 1° settembre 1947.
Golden Cress (HCO 2597) — Co **CQ 2059**

C. S. ma Baker omesso.
Hollywood, 6 ottobre 1947.
Sultry Serenade (HCO 2677) — Co **CQ 2085**

C. S. ma Baker ritorna, Wilbur De Paris, trb.; aggiunto.
New York, 10 novembre 1947.
Stomp Look And Listen (CO 38371) — Co **CQ 1948**
Air Conditioned Jungle (Co 38372) — Co **CQ 1948**

Lawrence Brown, Tyree Glenn, trb.; Jimmy Hamilton, cl.; Johnny Hodges, as.; Al Sears, ts.; Harry Carney, bs. - cl. basso; Ray Nance, vl.; Duke Ellington, p.; Oscar Pettiford, Junior Raglin, cbs.; Sonny Greer, btr.; Kay Davis, voc.

New York, 22 dicembre 1947.

On A Turquoise Cloud (CO 38592) KDv — Co **CQ 2059**

DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA, WITH MAX ROACH, DRUMS

Red Rodney, tr.; Johnny Hodges, as.; Harry Carney, bs.; Oscar Pettiford, cello; Duke Ellington, p.; Wendell Marshall, cbs.; Max Roach, btr.

New York, 21 settembre 1950.

The New Piano Roll Blues (M 4017) — Mu **JH 1028**

Mercer Ellington, tr.; Benny Carter, as.; Harry Carney, bs.; Duke Ellington, p.; Dave Barbour, ch.; Wendell Marshall, cbs.; Charlie Smith, btr.

New York, 21 ottobre 1950.

Honeysuckle Rose (M 4022) — Mu **JH 1028**

Nota. L'edizione originale porta come etichetta « The Ellingtonians ». Inoltre nell'etichetta italiana si fa menzione di Max Roach, btr.; che nel secondo titolo è assente.

DUKE ELLINGTON & BILLY STRAYHORN ON TWO PIANOS, WITH WENDELL MARSHALL, BASS

Duke Ellington, p.; Billy Strayhorn, p.; Wendell Marshall, cbs.

New York, 18 dicembre 1950.

Cotton Tail (Mercer 5710) — Mu **JH 1000**
Flamingo (Mercer 5711) — Mu **JH 1000**
Bang Up Blues (Mercer 5713) — Mu **JH 1015**
« C » Jam Blues (Mercer 5714) — Mu **JH 1015**

DUKE ELLINGTON'S CORONETS

Cat Anderson, tr.; Britt Woodman, Juan Tizol, Quentin Jackson, trb.; Jimmy Hamilton, cl. - ts.; Willie Smith, as.; Paul Gonsalves, ts.; Duke Ellington, Billy Strayhorn, p.; Wendell Marshall, cbs.; Louie Bellson, btr.

Detroit, 17 aprile 1951.

Cat Walk (M 4029) — Mu **JH 1087**
Britt And Butter Blues (M 4031) — Mu **JH 1088**
The Happening (M 4032) — Mu **JH 1088**

Nota. Il titolo originale del Britt And Butter Blues è: « She ».

DUKE ELLINGTON E LA SUA ORCHESTRA

Harold Baker, Fats Ford, Cat Anderson, Ray Nance, Nelson Williams, tr.; Quentin Jackson, Juan Tizol, Britt Woodman, trb.; William McL. Willie Smith, Russell Procope, as.; Jimmy Hamilton, cl.; Paul Gonzalves, ts.; Harry Carney, bs.; Duke Ellington, p.; Wendell Barshall, cbs.; Louie Bellson, btr.

10 maggio 1951.

Fancy Dan (CO 45814) — Co **CQ 2334**
The Hawk Talks (CO 45815) — Co **CQ 2334**

DUKE ELLINGTON'S CORONETS

Formazione come seduta del 17-4-51.

New York, 19 giugno 1951.

Jumpin' With Symphony Sid (M 4042) — Mu **JH 1087**

RAY ELLINGTON
(Inghilterra)

RAY ELLINGTON QUARTET

Dick Katz, p.; Laurie Denis, ch.; Coleridge Goode, cbs.; Ray Ellington, btr.

Londra, 18 gennaio 1950.

Gone For Tea (DR 14505) — De 743

Londra, 1 febbraio 1950.

Progress (DR 14567) — De 742
Stomping At The Savoy (DR 14568) — De 742

Londra, 20 aprile 1950.

That's My Girl (DR 14865) — De 743

Londra, 1° settembre 1950.

Lonely Guy (DR 15348) — De 748
Senora (DR 15349) — De 748

Londra, 21 dicembre 1950.

Little Red Riding Hood (DR 15275)	De 752
Let The Good Times Roll (DR 15276)	De 752

SEGER ELLIS

SEGER ELLIS (piano solo)
21 marzo 1930.

Sentimental Blues (W 403872 B)	Od SS A 2327
Shivery Stomp (W 403873 C)	Od SS A 2318

Nota. Retro dei A 2327 e del A 2318: Frankie Trumbauer.

ZIGGY ELMAN

vedi anche:

Lionel Hampton — Tommy Dorsey
Benny Goodman — Metronome All Stars

Le incisioni su dischi MGM di questo complesso, le sole pubblicate in Italia, sono di carattere prevalentemente commerciale, ma vengono elencate tutte al fine di darne una documentazione completa.

ZIGGY ELMAN E LA SUA ORCHESTRA
Harry « Ziggy Elman » Finkelman, tr.; accompagnato da un complesso di studio.
1947.

Always (47-S-616)	MGM 7617
Three Little Words	MGM 7500
And The Angels Sing	MGM 7500

1949.

Boppin' With Zig (49-S-3070)	MGM 7617
Me And My Shadow	MGM 7643
Cheek To Cheek	MGM 7643
I'll Get By	MGM 7661
Blue Prelude	MGM 7661

Nota. Parecchi numeri di matrice non vengono riportati dai dischi MGM che portano invece impresso il numero di catalogo dell'edizione americana (serie 10000).

DON EWELL

Don Ewell, p.; acc. da Baby Dodds, btr.
New York, 7 gennaio 1946.

Manhattan Stomp (NY 5) (retro Baby Dodds)	Cel QB 7033

ELLA FITZGERALD

vedi anche:

Louis Armstrong — Chick Webb

THE MILLS BROTHERS con ELLA FITZGERALD
New York, 14 gennaio 1937.

Big Boy Blue (61529)	Pol A 61089 - De BM 1066

New York, 3 febbraio 1937.

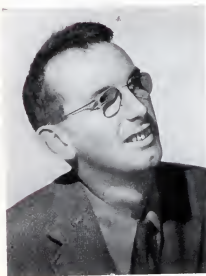
Dedicated To You (61576)	Pol A 61089 - De BM 1066

ELLA FITZGERALD
Ella Fitzgerald, voc.; acc. da: Taft Jordan, tr.; Sandy Williams, trb.; Louis Jordan, as.; Teddy McRae, ts.; Tom Fulford, p.; Bobby Johnson, ch.; Beverly Peer, cbs.; Chick Webb, btr.
New York, 3 maggio 1938.

This Time It's Real (63703)	Pol A 61179 - De BM 1017

Shorty Rogers

Dave Brubeck

Eddie Sauter

George Handy

Miles Davis

Fats Navarro

Dizzy Gillespie

Nota. La denominazione del complesso originale è Ella Fitzgerald and Her Savoy Eight. Il retro del Pol A 61179 e De BM 1017 va cercato sotto Chick Webb.

ELLA FITZGERALD

Dick Vance, Bobby Stark, Taft Jordan, tr.; George Matthews, Nat Story, Sandy Williams, trb.; Hilton Jefferson, as.; Weyman Carver, as. - ts. - fl.; Garvin Bushell, cl. - ss.; Teddy McRae, ts.; Tommy Fulford, p.; Johnny Trueheart, ch.; Beverly Peer, cbs.; Bill Beason, btr.; Ella Fitzgerald, voc.

New York, 29 giugno 1939.

Betcha Nickel (65903) (retro: Connie Boswell)	De 637 - De BM 1135
That's All, Brother (65906)	De 654
Out Of Nowhere (65907)	De 654

Nota. Il De 654 etichettato « Ella Fitzgerald con l'orchestra Chick Webb ».

New York, 18 agosto 1939.

Billy (66135)	De 665 - De BM 1157
Please Tell Me The Trnth (86138)	De 665 - De BM 1157

Dick Vance, Irving « Mouse » Randolph, Taft Jordan, tr.; George Matthews, Earl Hardy, John McConnel, trb.; Pete Clark, as. - cl.; Chancey Haughton, as. - cl.; Teddy McRae, Lonnie Simmons, Elmer Williams, ts.; Tommy Fulford, p.; Ulysses Livingston, ch.; Beverly Peer, cbs.; Jesse Price, btr.; Ella Fitzgerald, voc.

Hollywood, 31 luglio 1941.

When My Sngar Walks Down The Street (DLA 2609)	Fonit 1576
Can't Help Lovin' Dat Man (DLA 2612)	De BM 1334

ELLA FITZGERALD acc. da INK SPOTS (quartetto vocale)

Charles Fuqua, tenore; Bill Kenny, tenore, Ivory Watson, baritono; Orville « Happy » Jones, baritono, acc. da John McGhee, tr.; Bill Doggett, p.; Bernie Mackay, cbs.; Johnny Blowers, btr.

New York, 3 novembre 1943.

Cow Cow Boogie (71482) (retro: Ink Spots)	De BM 1252

New York, 26 febbraio 1945.

I'm Beginning To See The Light (72746)	De BM 1192
That's The Way It Is (72747)	De BM 1192

ELLA FITZGERALD, voc., con Orchestra VIC SCHOEN

Ralph Muzzillo, Charles Genduso, Louis Ruggiero, tr.; William Pritchard, trb.; Bernie Kaufman, Sid Cooper, as.; Sid Robin, Harry Feldman, ts.; Mel Wechsler, p.; Hy White, ch.; Felix Giobbe, cbs.; Irv Kluger, btr.

New York, 4 ottobre 1945.

Flying Home (73066)	Fonit 1516

ELLA FITZGERALD, voc.; con Orchestra EDDIE HEYWOOD

Leonard Graham, tr.; Al King, trb.; James Powell, as.; Eddie Heywood, p.; Billy Taylor, cbs.; William Purnell, btr.

New York, 24 gennaio 1947.

Sentimental Jonrney (73787)	De BM 1220

ELLA FITZGERALD, voc.; con Orchestra BOB HAGGART

Gordon Griffin, Andy Ferretti, Bob Peck, tr.; Will Bradley, Jack Satterfield, Fred Ohms, trb.; Ernie Caceres, bs.; Stan Freeman, p.; Danny Perry, ch.; Bob Haggart, cbs.; Morey Feld, btr.; Andy Love Quintet, voc.

New York, 19 marzo 1947.

That's My Desire (73819) ALQv	De BM 1220
Oh! Lady Be Good (73820)	Fonit 1516

Andy Ferretti, tr.; Will Bradley, Fred Ohms, Bill Rauch, Seymour Shaffer, trb.; Art Drellinger, cl.; Nuncio « Toots » Mondello, as.; Herman « Hymie » Schertzer, ts.; Stan Freeman, p.; Danny Perry, ch.; Bob Haggart, cbs.; Norris Shawker, btr.

New York, 22 luglio 1947.

Don't Yon Think I Oughta Now? (74013)	De BM 1314
Yon're Breakin' In A New Heart (74014)	De BM 1334

ELLA FITZGERALD, voc., con accompagnamento orchestrale

Mancano notizie salvo Ray Brown, cbs.

New York, 20 dicembre 1947.

Robbin's Nest (74323)	Fonit 1525
How High The Moon (74324) (retro Evelyn Knight)	De BM 1504

ELLA FITZGERALD, voc., con accompagnamento orchestrale.
Mancano notizie, salvo Illinois Jacquet, ts.; « Sir » Charles Thompson, p.
New York, 23 dicembre 1947.
I've Got A Feelin' I'm Fallin' (74388) — **Fonit 1576**
Yon Turned The Tables On Me (74387) — **De BM 1364**
No Sense (74393) — **Fonit 1525**

ELLA FITZGERALD, voc., acc. da Song Spinners (complesso vocale) e orchestra
Mancano notizie.
New York, 29 aprile 1948.
Tea Leaves (74537) — **De BM 1364**
New York, 30 aprile 1948.
My Happiness (74538) — **De BM 1314**

ELLA FITZGERALD, voc., con accompagnamento orchestrale
Mancano notizie.
New York, 10 novembre 1948.
To Make A Mistake Is Hnman (74621) — **De BM 1353**
In My Dreams (74622) — **De BM 1353**
New York, 14 gennaio 1949.
Someone Like You (74688) — **De BM 1424**
New York, 28 aprile 1949.
Lover's Gold (74863) — **De BM 1480**

ELLA FITZGERALD, voc., acc da Louis Jordan Tympany Five
con Louis Jordan, as., voc.
New York, 28 aprile 1949.
Don't Cry, Cry Baby (74867) — **De BM 1424**

ELLA FITZGERALD, voc., acc. da Orchestra SY OLIVER
New York, 20 settembre 1949.
I'm Waiting For The Jnnkman (75281) — **Fonit 1536**
Basin Street Bines (75282) — **Fonit 1536**

ELLA FITZGERALD, voc., con Orchestra GORDON JENKINS
New York, 21 settembre 1949.
I Hadn't Anyone Till You (75287) — **Fonit 1610**
Dream A Little Longer (75288) — **De BM 1480**

ELLA FITZGERALD, voc., e MILLS BROTHERS (complesso vocale)
Los Angeles, 7 novembre 1949.
Fairy Tales (L 5191) — **De BM 1439**
I'm Gotta Have My Baby Baek (L 5192) — **De BM 1439**

ELLA FITZGERALD, voc., con Orchestra SY OLIVER
New York, 6 marzo 1950.
Solid As A Roek (75936) — **De BM 1498**
Sugarfoot Rag (75938) — **De BM 1498**
Peas And Rice (75939) — **Fonit 1569**

ELLA FITZGERALD, voc., con THE FOUR HITS AN A MISS (complesso vocale) e acc. ritmico.
Los Angeles, 9 maggio 1950.
M-i-s-s-i-s-s-i-p-p-i (L 5594) — **De BM 1493**
I Don't Want The World (L 5595) — **De BM 1493**

ELLA FITZGERALD, voc., con LOUIS JORDAN TYMPANY FIVE
Mancano notizie salvo Louis Jordan, voc.
New York, 15 agosto 1950.
Ain't Nobody Business If I Do (76731) — **De BM 1512**
I'll Never Be Free (76732) — **De BM 1512**

ELLA FITZGERALD, voc., con INK SPOTS (complesso vocale) e acc. orchestrale
New York, 20 dicembre 1950.
Little Small Town Girl (W 80291) (retro L. Armstrong) — **Fonit 1523**

ELLA FITZGERALD voc. acc. da Orchestra SY OLIVER
Bernie Privin, Paul Webster, Toni Faso, Sy Oliver, tr.; Morty Bullman, trb.; Al Baker,

George Dorsey, Arthur Klink, B. Holcomb, s.; Hank Jones, p.; Everett Barksdale, cb.; Johhny Block, cbs.; James Crawford, btr.
27 marzo 1951.

Little Men In A Flying Saucer (80746)	**Fonit 1581**
The Hot Canary (80748)	**Fonit 1569**

ELLA FITZGERALD voc. acc. da Ray Charles Singers, voc.
Hank Jones, p.; Everett Barksdale, ch.; Arnold Fishkin, cbs.; Johnny Blowers, btr.; Bill Doggett, ho.
26 giugno 1951.

Mixed Emotions (81214)	**Fonit 1581**
Smooth Sailing (81215)	**Fonit 1566**
Come On-A My House (81216)	**Fonit 1566**

ELLA FITZGERALD voc. acc. da Orchestra Sonny Burke
Pete Condoli, Carlton McBeatb, Mickey Mangano, Oliver Mitchell, tr.; Paul Tanner, John Priddy, John Haliburton, Milt Bernhardt, trb.; Clint Neagley, Hugo Loewenstein, Don Raffaeli, Hammond Russum, Cbuck Gentry, s.; Hank Jones, p.; Laurindo Almeida, ch.; Joe Mondragon, cbs.; Tommy Romersa, btr. SB dir.
Hollywood, 26 dicembre 1951.

What Does It Take (L 6534)	**Fonit 1628**
Lazy Day (L 6536)	**Fonit 1628**

ELLA FITZGERALD voc. acc. da
Hank Jones, p.; Bill Doggett, ho.; Dick Jacobs, campanelli, ecc.; Ray Brown, cbs.; Rudy Taylor, btr.; Ray Charles Singers, voc.
New York, 4 gennaio 1952.

Air Mail Special (82075)	**Fonit 1586**

dei seguenti mancano notizie.
1952.

Gee But I'm Glad To Know You Love Me (82321)	**Fonit 1619**
Goody Goody (82322)	**Fonit 1586**

RALPH FLANAGAN

RALPH FLANAGAN AND HIS ORCHESTRA playing a tribute to Glenn Miller.
Bobby Hackett, Dale McMickle, Bernie Privin, tr.; Bill Rauch e altri due scon., trb.; Artie Baker, cl.; Al Klink, ts. e altri tre scon., sax.; Ralph Flanagan, p.; scon. ch.; cbs. e btr.
Circa 1948.

Make Believe	MuLP **A 1**
Always	MuLP **A 1**
Low Gear	MuLP **A 1**
Come On In	MuLP **A 1**
I'm Getting Sentimental Over You	MuLP **A 1**
Goodbye	MuLP **A 1**
St. Louis Blues	MuLP **A 1**
Basin Street Blues	MuLP **A 1**

BUD FREEMAN

vedi anche:
Red McKenzie — Joe Venuti
The Dorsey Brothers — Mezz Mezzrow
Red Nichols — Tommy Dorsey
Adrian Rollini

BUD FREEMAN & HIS FAMOUS CHICAGOANS
Max Kaminsky, tr.; Jack Teagarden, trb.; Charles Ellesworth «Pee Wee» Russell, cl.; Lawrence «Bud» Freeman, ts.; Dave Bowman, p.; Eddie Condon, cb.; Mort Stuhlmaker, cbs.; Dave Tough, btr.
New York, 23 luglio 1940.

Muskrat Ramble (27686)	**Parl B 71150**
Prince Of Wails (27691)	**Parl B 71150**

STAN FREEMAN

STAN FREEMAN, clavicembalo; ecc. da Al Caiola, ch.; Frank Carroll, cbs.; Terry Snyder, btr.
7 agosto 1951.
Perdido (Co 46821) Co **CQ 2375**
The Blue Room (Co 46822) Co **CQ 2375**

FRANK FROEBA

vedi anche:
Benny Goodman — Milt Herth — Lil Armstrong

FRANKIE FROEBA & HIS GANG
Formazione sconosciuta, salvo Frankie «Fidgy» Froeba al piano. Trattasi di incisioni commerciali del periodo 1944-45.
Two Sweethearts (valzer) De **BM 1490**
Rikki Tikki Toon De **BM 1490**

FRANKIE FROEBA & HIS BOYS
Formazione sconosciuta comprendente, Frankie Froeba, p.
1944-1945.
Love Song In 32 Bars Fonit **1546**
Mistakes (valzer) Fonit **1546**

G

SLIM GAILLARD

SLIM GAILLARD AND HIS FLAT FOOT FLOOGIE BOYS
Al Killian, tr.; Herman Flintall, as.; Lou Mel Morgan, p.; Slim Gaillard, ch. - vibr. - voc.; William Smith, cbs.; Hubert Petaway, btr.
New York, 4 ottobre 1939.
Chitlin' Switch Boogie (26152) (retro B. Holiday) SGv Parl **B 71116**

SLIM GAILLARD TRIO
Fletcher Smith, p.; Slim Gaillard, ch. - p. - voc.; Tiny «Bam» Brown, cbs.
1945.
Sighin' Boogie (5010) SGv Mu **JH 1054**
Central Avenue Boogie (5019) Mu **JH 1054**

SLIM GAILLARD QUARTET
Slim Gaillard, novachord, ch.; Michael «Dodo» Marmarosa, p.; Bam Brown, cbs.; Oscar Bradley, btr.
Marzo 1946.
Novachord Boogie (138) Parl **B 71100**

Gli stessi salvo S. Gaillard, ch. - voc.; Zutty Singleton, btr., per O. Bradley; Bam Brown anche voc.
Marzo 1946.
Yep Roc Heresi (141) SG & BBv Parl **B 71100**
1946.
Carne (367 ME) SG & BBv Mu **JH 1053**
Buck Dance Rhythm (369 ME) SG & BBv Mu **JH 1053**

SLIM GAILLARD TRIO
Slim Gaillard, ch. - voc.; scon. p.; Bam Brown, cbs.
1947.
Serenade To A Poodle (47-S-3323) (*) MGM **7624**
Communications (47-S-3372) MGM **7624**
Tip Light - SGv MGM **7506**
Arabian Boogie MGM **7506**

(*) abbaiamenti di Jim Hawthorne.

SLIM GAILLARD SEXTET
Slim Gaillard, ch., voc., organo in (**); Gyril « Tiger » Haynes, p.; Armand Peraza, conga; e altri scon.
1949.

Bongo City (49-S-390)	MGM 7634
Organ Oreenie (49-S-391) (**)	MGM 7634

DON GAIS

DON GAIS, p.; & SUNNY LANG, cbs.
Don Gais, p.; « Sunny » Lang, cbs.
Svizzera, 1951.

Ain't Misbehavin'	Mu **ML 2000**
Sophisticated Lady	Mu **ML 2000**

ERROLL GARNER

vedi anche:
Charlie Parker Just Jazz

ERROLL GARNER TRIO
Erroll Garner, p.; George « Red » Callender, cbs.; Harold « Doc » West, btr.
Hollywood, 19 febbraio 1947.

Pastel (1055 B)	Cel **QB 7035**
Trio (1056 B)	Cel **QB 7035**

ERROLL GARNER, p. solo.
Hollywood, 10 giugno 1947.

Play Piano Play (D 1091 C)	Cel **QB 7006**
Blues Garni (D 1093 A)	Cel **QB 7034**
Frankie And Garni (D 1097 A)	Cel **QB 7006**
Barclay Bounce (D 1098 A)	Cel **QB 7034**

Nota. Il titolo originale su Dial di « Frankie and Garni » è « Fantasy on Frankie and Johnny », mentre quello di « Barclay Bounce » è « Slow Gin Fizz ».
Parigi, 15 marzo 1948.

Lover Man (2298)	Mu **JH 1056**
What Is This Thing Called Love? (2299)	Mu **JH 1039**
Early In Paris (2300)	Mu **JH 1039**
These Foolish Things (2301)	Mu **JH 1056**

ERROLL GARNER AND HIS RHYTHM
Erroll Garner, p.; Leonard Gaskin, cbs.; Charlie Smith, btr.
1949.

Reverie (A 240) (retro: Coleman Hawkins)	CGD Bst **QB 7092**
Turquoise (A 241)	Cel **QB 7072**
Blue And Sentimental (A 242)	Cel **QB 7073**
Pavanne Mood (A 243)	Cel **QB 7073**
Flamingo (A 244)	Sel **QB 7065**
I Can't Give You Anything But Love (A 246)	Cel **QB 7085**
Impressions (A 247)	Cel **QB 7084**
The Way You Look Tonight (A 249)	Cel **QB 7072**

Nota. Il titolo originale americano di « Pavanne Mood » su disco Atlantic è « Ravel's Pavanne ».

ERROLL GARNER TRIO
Erroll Garner, p.; John Simmons, cbs.; Harold « Doc » West, btr.
New York, 12 maggio 1950.

Futuramic	Cel **QB 7084**
Margie (A 421)	Cel **QB 7081**
Lullaby Of The Leaves (A 420)	Cel **QB 7081**

ERROLL GARNER E I SUOI RITMI

Garnerology (p. 1 e 2) CGD Bst. **QB 7090**
Carnerology (p. 3 e 4) CGD Bst. **QB 7101**

Nota. Per le altre faccie su Mu JH 1099 e JH 1100 vedi sotto Slam Stewart. Contrariamente a quanto precisano le etichette le parti 1ª e 2ª di Garnerology sono su QB 7101 e le 3ª e 4ª su QB 7090.

ERROL GARNER TRIO

Erroll Garner, p.; John Simmons, cbs.; Rossiere « Shadow » Wilson, btr.

28 giugno 1950.
My Heart Stood Still (co 44024) Co **CQ 2263**

11 Gennaio 1951.
Laura (Co 45100) Co **CQ 2446**
Penthonse Serenade (Co 45102) Co **CQ 2446**
Honeysuckle Rose (co 45106) Co **CQ 2263**

Nota. Per le incisioni in assolo per « Just Jazz », vedi sotto « Just Jazz ».

STAN GETZ

vedi anche:
Mills' Blue Rhythm Band — Just Jazz
Woody Herman — Metronome All Star Bands

STAN GETZ QUARTET

Stanley « Stan » Getz, ts.; Al Haig, p.; Jimmy Raney, ch.; Victor « Clyde » Lombardi, cbs.; Charles Perry, btr.

New York, 1949.
As I Live And I Bop (J 122) Mu **JH 1048**
Interlude In Bop (J 123) Mu **JH 1048**

Stan Getz, ts.; Anthony « Tony Aless » Alessandrini, p.; Percy Heath, cbs.; Don Lamond, btr.

14 aprile 1950.
My Old Flame (JRC 76) Mu **JH 1071**
The Lady In Red (JRC 77) Mu **JH 1071**

Stan Getz, ts.; Bengt Hallberg, p.; Gunnar Johnson, cbs.; Jack Noren, btr.

Stoccolma, 23 marzo 1951.
S'cool Boys (MR 226 A) MuLP **A 3**
Ack Värmeland Du Sköna (MR 227 A) Mu **JH 1076** - MuLP **A 3**

Kenneth Fagerlund, btr., per Noren.

Stessa data.
I'm Getting Sentimental Over You (MR 228 A) MuLP **A 3**
I Only Have Eyes For You (MR 229 A) Mu **JH 1076** - MuLP **A 3**

Jack Noren, btr. per Fagerlund.

Stoccolma, 24 marzo 1951.
Prelude To A Kiss (MR 230 A) HoJ 87 - MuLP **A 3**
Night And Day (MR 231 A) HoJ 87 - MuLP **A 3**

STAN GETZ QUINTET

Lars Gullin, bs,. aggiunto; Yngve Akeberg, cbs., per Johnson.

Stoccolma, stessa data.
Don't Be Scared (MR 232 A) MuLP **A 3**
Flamingo (MR 233 A) MuLP **A 3**

Nota. Il MuLP A 3 è etichettato: « Stan Getz All Stars ».

DIZZY GILLESPIE

vedi anche:
Cab Calloway — Oscar Pettiford
Tony Scott — Billy Eckstine

Dizzy Gillespie, tr.; James « Trummie » Young, trb.; Don Byas, ts.; Clyde Hart, p.; Oscar Pettiford, cbs.; Sheldon « Shelly » Manne, btr.

New York, gennaio 1945.

I Can't Get Started (W 1223)	Cel **QB 7005** - Mu **JH 1098**
Good Bait (W 1224)	Cel **QB 7005** - Mu **JH 1097**
Salted Peanuts (W 1225)	Cel **QB 7004** - Mu **JH 1097**
Be Bop (W 1226)	Cel **QB 7004** - Mu **JH 1098**

DIZZY GILLESPIE AND HIS ALL STAR QUINTET

John Birks « Dizzy » Gillespie, tr.; Charlie « Yardbird » Parker, as.; Al Haig, p.; Dillon « Curly » Russell, cbs.; Sidney Catlett, btr.; Sarah Vaughan, voc.

New York, 11 maggio 1945.

Shaw' Nuff (566) (retro Charlie Parker)	Parl **B 71088**
Lover Man (567) SVv (retro Sonny Berman)	Parl **B 71115**

DIZZY GILLESPIE ALL STARS

Dizzy Gillespie, tr.; Flip Phillips, ts.; Charlie Parker, as,; Teddy Wilson, p.; Red Norvo, vibr.; Leroy « Slam » Stewart, cbs.; Gordon « Specs » Powell, btr.

New York, 5 giugno 1945.

Get Happy (T 9) 30 cm.	Cel **RA 8003**
Congo Blues (T 11) 30 cm.	Cel **RA 8003**

Nota. Queste facce furono pubblicate nell'edizione originale Comet sotto il nome di « Red Norvo All Stars ».

TEMPO JAZZMEN

Dizzy Gillespie, tr.; Eli « Lucky » Thompson, ts.; Al Haig, p.; Milton Jackson, vibr.; Ray Brown, cbs.; Stan Levey, btr.

Hollywood, 7 febbraio 1946.

Confirmation (D 1001 E)	Cel **QB 7000**
Diggin' For Diz (D 1002)	Cel **QB 7000**
Round About Midnight (D 1005 A) (retro Howard McGbee)	Cel **QB 7029**

DIZZY GILLESPIE SEXTET

Dizzy Gillespie, tr.; Sonny Stitt, ts.; Al Haig, p.; Milton Jackson, vibr.; Ray Brown, cbs.; Kenneth « Kenny » Clarke, btr.; Walter Fuller, arr.

New York, 15 maggio 1946.

One Bass Hit No. 1 (5497)	Parl **B 71073**
Op Bop Sh' Bam (5498) WFa	Parl **B 71063**

Nota. L'etichetta di alcune copie del Parl B 71073 porta erroneamente l'indicazione « One Bass Hit No. 2 » e quella di alcune copie del Parl B 71063 « Dizzy Gillespie and his orchestra ».

DIZZY GILLESPIE AND HIS ORCHESTRA

Dizzy Gillespie, Dave Burns, Raymond Orr, Talib Deawood, John Lynch, tr.; Alton Moore, Leon Cormenge, Gordon Thomas, trb.; Howard Johnson, Earl Warren, James Moody, John Brown, Saul Moore, sax.; John Lewis, p.; Ray Brown, cbs.; Kenny Clarke, btr.; Milton Jackson, vibr.; Alice Roberts, voc.; Walter Fuller, arr.

New York, 10 giugno 1946.

Our Delight (5550) WFa	Parl **B 71073**
Good Dues Blues (5551) ARv	Parl **B 71063**

New York, 9 luglio 1946.

One Bass Hit No. 2 (5609)	Parl **B 71067**
Ray's Idea (5610)	Parl **B 71162**
Things To Come (5611) WFa	Parl **B 71067**
He Beeped When He Shoulda Bopped (5612) ARv	Parl **B 71162**

Nota. L'etichetta di alcune copie porta l'erronea indicazione di « One Bass Hit ».

Dizzy Gillespie, Elmon Wright, Dave Burns, Matthew McKay, tr.; William Shepherd, Ted Kelly, trb.; Howard Johnson, John Brown, as.; Joe Gayles, George Nicholas, James Moody, ts.; Cecil Payne, bs.; John Lewis, p.; Al McKibbon, cbs.; Kenny Clarke, btr.; Chano Pozo Gonzales, bongo; Kenny Hagood, voc.

22 agosto 1947.

Ow! (D7 VB 1542)	VdP **HN 2356**
Oop Pop A Da (D7 VB 1543) DG&KHv.	VdP **HN 2356**
Two Bass Hit (D7 VB 1544)	VdP **HN 2427**
Stay On It (D7 VB 1545)	VdP **HN 2427**

Dizzy Gillespie, Dave Burns, Willie Cook, Elmon Wright, tr.; A. Duryea, S. G. Hurt, J. C. Tarrant, trb.; John Brown, Ernest Henry, Howard Johnson, as.; Joe Gayles, ts.; Cecil Payne, bs.; J. Froman, p.; Al McKibbon, cbs.; T. Stewart, btr.; L. Martinez, J. Harris, bongo e conga.

29 dicembre 1948.

Lover Come Back To Me (D8 VB 4150) — VdP **HN 2809**

Little Benny Harris, tr., per Burns; Bill Evans, ts., per Johnson; Al Gibson, bs., per Payne; Martinez, Harris (bongo e conga) via.

9 maggio 1949.

Katy (D9 VB 1010) — VdP **HN 2809**

Dizzy Gillespie, Don Slaughter, Elmon Wright, John Cook, tr.; Matthew Gee, Samuel Hurt, Hanifan Mageed, trb.; James Heath, John Cochrane, as.; Jess Powell, Paul Gonsalves, ts.; Al Gibson, bs.; Adrian Acea, p.; John Collins, ch.; Al McKibbon, cbs.; Charlie Wright, btr.

21 novembre 1949.

Say When (4316) — Cap **CL 13235**
You Stole My Wife You Horse Thief (4318) DGv. — Cap **CL 13235**

DIZZY GILLESPIE PLAYS - JOHNNY RICHARDS CONDUCTS

Dizzy Gillespie, tr.; Henry Coker, Richard Kenny, Harold Smith, trb.; Shirley Thompson, bs.; Henry Hill, Misha Russell, Felix Slatkin, Jack Shulman, Harry Bluestone, Walter Edelstein, Victor Arno, John Quadri, Sidney Brokow, vl.; Cy Bernard, Eleanor Slatkin, cello; Phil Shuken, Haskell Issenuth, flauto; Harry Steinfeld, oboe; John Graas, corn. franc.; Barbara Whitney, arpa; Paul Smith, p.; Jack Cascales, cbs.; Charlie Wright, btr.; Carlos Vidal, bongo. Johnny Richards, dir. e arr.

Hollywood, 31 ottobre 1950.

Swing Low Sweet Chariot (D385-5) DGv. — Mu **JH 1036**
Lullaby Of The Leaves (D388-4) — Mu **JH 1006**
I Found A Million Dollar Baby (D387-3) — Mu **JH 1020**
What Is Here To Say? (D388-5) — Mu **JH 1020**

Hollywood, 1 novembre 1950.

Alone Together (D389-8) — Mu **JH 1036**
These Are The Things I Love (D390-7) — Mu **JH 1065**
On The Alamo (D391-5) — Mu **JH 1006**
Interlude In C (D392-3) — Mu **JH 1065**

DIZZY GILLESPIE AND HIS ORCHESTRA

Dizzy Gillespie, tr.; John Coltrane, ts.; Milton Jackson, vibr. e p.; Kenny Burrel, ch.; Percy Heath, cbs.; Carl « Kansas » Fields, btr.

1 Marzo 1951.

Birks Works (2040) — Mu **JH 1091**
Tin Tin Daeo (4015) — Mu **JH 1091**

DIZZY GILLESPIE E LA SUA NUOVA ORCHESTRA

Dizzy Gillespie, tr.; Don Byas, ts.; Art Simmons, p.; Joe Benjamin, cbs.; Billy Clark, btr.; Humberto Canto, conga.

Parigi, 26 marzo 1952.

Cocktails For Two (Part 14778-21) — CGD Bst **QB 7099**
Blue 2 (Part 14777-21) — CGD Bst **QB 7099**
Sabla Y Blue (Part 14779-2) — CGD Bst **QB 7093**
Blue And Sentimental (Part 14780) — CGD Bst **QB 7088**
One More Chance (Part 14781) — CGD Bst **QB 7088**
Moon Nocturne — CGD Bst **QB 7093**

DIZZY GILLESPIE E LA SUA NUOVA GRANDE ORCHESTRA

Dizzy Gillespie, tr.; Andrè Gosset, Renè Vasseur, Guy Destanges, trb.; Albert Gillot, cl.; Renè Bigerille, fl.; Jeannoutout, oboe; Jean Louchez, bassoon; Maurice Elhan, Georges Mignot, Octave Marchesini, Roger Sanard, Leon Locatelli, Yvan Allouche, Lionel Galt, Jean Sauvage, Albert Mouseux, viol.; Gabriel Beauvais, Andre Saulnier, violoni; Georges Schwart, Pierre Goddee, cello; Bernard Galois, arpa; Arnold Ross, p.; J. J. Tilche, ch.; Joe Benjamin, cbs.; Billy Clarke, btr.; Jo Boyer e Daniel White, arr.

Parigi, 5 aprile 1952.

The Man I Love (Part 14789-21) — CGD Bst **QB 7098**
Night And Day (Part 14790-21) JBa — CGD Bst **QB 7087**
Sweet And Lovely (Part 14791-21) DWa — CGD Bst **QB 7087**

My Old Flame (Part 14792-21)	CGD Bst **QB** 7097
I Waited For You (Part 14793-21)	CGD Bst **QB** 7097
Ghost Of A Chance (Part 14794-21)	CGD Bst **QB** 7098

GOLDEN GATE QUARTET

Willie Johnson, basso, leader; Henry Owens, 1° tenore; Orlandus Wilson, 2° basso; William Landford, 2° tenore.

Giugno 1946.

Swing Down, Chariot (36387)	Co CQ 2192
Hush (36391)	Co CQ 2286
Joshua Fit The Battle Of Jericho (38392)	Co CQ 2192

23 ottobre 1947.

Do Unto Others (38276)	Co CQ 2286 - Co CQ 2433

Nota. È possibile che non tutti i quattro componenti siano presenti in tutte le incisioni. E' certa però la presenza di W. Johnson e di W. Landford. Retro del CQ 2433: The Jeff Alexander Choir.

Data sconosciuta.

Listen To The Lambs (GGQ 1)	Co CQ 2451
Nicodemus (GGQ 3)	Co CQ 2451

JEAN GOLDKETTE

Grosso complesso commerciale, tipico del periodo 1925-30, che riunì in varie riprese alcuni musicisti di primo piano. Va comunque precisato che nessuna delle esecuzioni pubblicate in Italia ha alcun valore speciale dal punto di vista jazzistico (in nessuna di esse è presente Bix Beiderbecke); tutte le incisioni vengono tuttavia elencate per fornire una documentazione completa sull'orchestra Goldkette.

Dinah *contiene, a detta dei discografi, il primo esempio di contrabbasso «slapping» (pizzicato).*

Il titolo Can You Blame Me, *a quanto ci risulta, non è mai stato pubblicato altrove.*

ORCHESTRA JEAN GOLDKETTE

Ray Ludwig, Fred «Fuzzy» Farrar, tr.; Bill Rank, Speigan (o Spiegel) Wilcox, trb.; Don Murray, as., bs. e cl.; Doc Ryker, as.; Fud Livingston, ts.-cl.; Joe Venuti, vl.; Eddie Lang, ch.; Milton «Itzy» Riskin, p.; Howdy Quicksell, bjo.; Steve Brown, cbs.; Chauncey Morehouse, btr.; Russ Morgan è l'arrangiatore per alcuni dei titoli di questo periodo (1926).

28 gennaio 1928.

After I Say I'm Sorry (34368)	Gr R-7589
Dinah (34369)	Gr R-7589

Prima metà 1926.

Roses (34798)	Gr R-7561
Gimme Little Kiss Will Ya Huh? (34798)	Gr R-7581
Don't Be Angry With Me	Gr R-4705
I'd Love To Call You Sweetheart	Gr R-4751
There's A Little White House	Gr R-4705

Formazione incerta comprendente Ray Ludwig, tr.; Voltaire «Volly» De Faut, cl.; Harold Stokes, p.; Steve Brown, cbs.; Jean Napier, voc. Bill Challis, arr.

Chicago, 12 luglio 1928.

Forgetting You (48097) JNv.BCa. (retro G. Olsen)	Gr R-14088

Formazione sconosciuta salvo Harold Stokes, p. e voc.

Seconda metà 1928.

Sweethearts On Parade	Gr R-14050
Can You Blame Me (retro E. Ties)	Gr R-14132

Nota. La formazione dell'orchestra, data da un suo componente di quel periodo (novembre 1927-28), comprendeva: Nat Natoli, Andy Secrest, Sterling Bose, tr.; Lorin Scultz, Red Ginzler, trb.; Larry Tice, Bob Hutsel, as.; Reggie Byleth, ts.; Ray Porter, as.; Harry Bason, Hoagy Carmichael, p.; Harold George, tuba; Mel Miller, btr.; Miron Schultz, vl. e dir.; Harold Stokes, fisa. Il che sembra aver valore almeno per l'identificazione del solista di tromba in «Forgetting You» che parrebbe Sterling Bose.

Formazione comprendente Sterling Bose, tr.; Volly De Faut, cl.; Van Fleming, voc.
23 novembre 1928.
My Blackbirds Are Binebirds Now (48617) VFv — Gr R-14050
She's Funny That Way VFv — Gr R-14181
1928.
Ya Coming Up Tonight Huh? — Gr R-14163
Take A Good Look At Mine — Gr R-14163

Formazione sconosciuta. Frank Munn, voc.
1929.
Painting The Clouds With Sunshine (53564) FMv — Gr R-14237
Tip Toe Thru' The Tulips With Me (53565) FMv — Gr R-14237
An Old Italian Love Song (55517) FMv (retro G. Olsen) — Gr R-14337

BENNY GOODMAN

vedi anche:

Ted Lewis
Jack Pettis
Ben Pollack
Red Nichols
Joe Venuti
Teddy Wilson
Charleston Chasers
Ben Selvin
Gene Krupa
Metronome All Stars

THE SEVEN « HOT AIR » MEN
Mannie Klein, tr.; Le Fleur, trb.; Benjamin « Benny » Goodman, cl.-as.; Rube Bloom, p.; Tom Felline, ch.; Ward Lay, cbs.; Stanley King, btr.
1929.
Gotta Feelin' For You (148617) — Col CQ 427
Low Down Rhythm (148618) — Col CQ 427

BENNY GOODMAN E LA SUA ORCHESTRA
Shirley Clay, Charlie Teagarden, tr.; Jack Teagarden, trb.-voc.; Benny Goodman, cl.; Art Karle, ts.; Joe Sullivan, p.; Dick McDonough, ch.; Artie Benstein, cbs.; Gene Krupa, btr.
18 dicembre 1933.
Keep On Doin' What You're Doin' (152599) JTv — Col DQ 1178

Charlie Teagarden, Gearge Thow, tr.; Jack Teagarden, trb.; Benny Goodman, cl.; Hank Ross, ts.; Theodore « Teddy » Wilson, p.; Benny Martel, ch.; Harry Goodman, cbs.; Ray McKinle, btr.
New York, 14 marzo 1934.
Breakfast Ball (152739) (retro Charleston Chasers) — Col DQ 1416

George « Pee Wee » Irwin, Art Sylvester, Jerry Neary, tr.; Jack Lacey, Sterling « Red » Ballard, Joe Harris, trb.; Benny Goodman, cl.; Nunzio « Toots » Mondello, Herman « Hymie » Schertzer, as.; Dick Clark, Arthur Rollini, ts.; Frank « Fidgy » Froeba, p.; George Van Eps, ch.; Harry Goodman, cbs.; Sam Weiss, btr.; Helen Ward, voc.
19 febbraio 1935.
Singin' A Happy Song (16887) — Col DQ 1554
I Was Lucky (16889) HWv — Col DQ 1554
Night Wind (16890) HWv (retro Willie Lewis) — Col DQ 2553

TRIO BENNY GOODMAN
Benny Goodman, cl.; Teddy Wilson, p.; Gene Krupa, btr.
New York, 13 luglio 1935.
Who (92706) — VdP GW 1237
Someday Sweetheart (92707) — VdP GW 1237

BENNY GOODMAN E LA SUA ORCHESTRA
Bernard « Bunny » Berigan, Ralph Muzillo, Nate Kazebier, tr.; Joe Harris, Red Ballard, trb.; Benny Goodman, cl.; Hymie Schertzer, Bill De Pew, as.; Arthur Rollini, Dick Clark, ts.; Jess Stacy, p.; Allan Reuss, ch.; Harry Goodman, cbs.; Gene Krupa, btr.; Helen Ward, voc.
Chicago, 24 gennaio 1936.
Goody Goody (96569) HWv — VdP GW 1386

TRIO BENNY GOODMAN
Benny Goodman, cl.; Teddy Wilson, p.; Gene Krupa, btr.
Chicago, 24 aprile 1936.
China Boy (100395) VdP GW 1321
More Than You Know (100398) VdP GW 1321
27 aprile 1936.
Nobody's Sweetheart (100501) VdP GW 1345

BENNY GOODMAN E LA SUA ORCHESTRA
Pee Wee Irwin, Gordon « Chris » Griffin, Sterling Bose, tr.; Murray McEachern, Red Ballard, trb.; Benny Goodman, cl.; Hymie Schertzer, Bill De Pew, as.; Arthur Rollini, Vido Musso, ts.; Jess Stacy, p.; Allan Reuss, ch.; Harry Goodman, cbs.; Gene Krupa, btr.
Hollywood, 21 agosto 1936.
Love Me Or Leave Me (97750) VdP GW 1519

Formazione C. S. salvo Zeke Zarchey, Ziggy Elman, tr., per Irwin, Bose; Benny Goodman suona l'as. in « Riffin' at the Ritz ».
New York, 7 ottobre 1936.
Riffin' At The Ritz (02103) VdP AV 715
Alexander's Ragtime Band (02104) VdP AV 715

Formazione C. S. salvo Harry James, tr., per Zarchey; George Koening, as., per De Pew; Betty Van, voc.; aggiunti, Mary Lou Williams, Jimmy Mundy, arr.
Hollywood, 6 luglio 1937.
Sing, Sing, Sing (09571-2) parte 1ª-2ª JMa VdP S 10496
7 luglio 1937.
Roll' Em (09576) MLWa VdP GW 1467
Afraid To Dream (09578) BVv VdP GW 1467

QUARTETTO BENNY GOODMAN
Benny Goodman, cl.; Teddy Wilson, p.; Gene Krupa, btr.; Lionel Hampton, vibr.
Hollywood, 30 luglio 1937.
The Man I Love (09632) VdP GW 1578
2 agosto 1937.
Smiles (09633) VdP GW 1519

BENNY GOODMAN E LA ORCHESTRA
Harry James, Chris Griffin, Ziggy Elman, tr.; Murray McEachern, Red Ballard, trb.; Benny Goodman, cl.; Hymie Schertzer, George Koenig, as.; Arthur Rollini, Vido Musso, ts.; Jess Stacy, p.; Allan Reuss, ch.; Harry Goodman, cbs.; Gene Krupa, btr.; Martha Tilton, voc.
New York, 22 ottobre 1937.
Can't Teach My Old Heart New Tricks (015536) MTv VdP GW 1557
Nota. Retro: Teddy Hill.

TRIO BENNY GOODMAN
Benny Goodman, cl.; Teddy Wilson, p.; Gene Krupa, btr.; Martha Tilton, voc.
New York, 29 ottobre 1937.
Where Or When (015575) VdP GW 1548
Silhouetted In The Moonlight (015576) MTv VdP GW 1547

QUARTETTO BENNY GOODMAN
Benny Goodman, cl.; Teddy Wilson, p.; Gene Krupa, btr.; Lionel Hampton, vibr.
New York, 2 dicembre 1937.
I'm A Ding Dong Daddy (017451-1) VdP GW 1548

Formazione C. S. salvo Dave Tough, btr., per Krupa e Lionel Hampton, vibr.-voc.
New York, 25 marzo 1938
The Blues In Your Flat (021626) VdP GW 1700 - VdP HN 2470
The Blues In My Flat (021627) LHv VdP GW 1700 - VdP HN 2470

BENNY GOODMAN E LA ORCHESTRA
Harry James, Ziggy Elman, Chris Griffin, tr.; Red Ballard, Vernon Brown, trb.; Benny Goodman, cl.; Dave Matthews, Nonnie Bernardi, as.; Lawrence « Bud » Freeman, Arthur Rollini, ts.; Jess Stacy, p.; Ben Heller, ch.; Harry Goodman, cbs.; Dave Tough, btr.
The Flat Foot Floogie (023518) VdP GW 1578
C. S. ma Lionel Hampton, btr., per Tough; Martha Milton, voc., aggiunta.
New York, 8 agosto 1938.

Blue Interlude (0244473) MTv (retro Fats Waller) VdP **GW 1696**

QUINTETTO BENNY GOODMAN

Benny Goodman, cl.; Teddy Wilson, p.; John Kirby, cbs.; Buddy Schutz, btr.; Lionel Hampton, vibr.

New York, 29 dicembre 1938.

I Cried For You (030776) VdP **GW 1745**

QUARTETTO BENNY GOODMAN

Benny Goodman, cl.; Teddy Wilson, p.; John Kirby, cbs.; Lionel Hampton, btr.

New York, 29 dicembre 1938.

I Know That You Know (030777) VdP **GW 1745**

Ziggy Elman, Irving Goodman, Jimmy Maxvell, tr.; Vernon Brown, Red Ballard, Ted Vesely, trb.; Benny Goodman, cl.; Toots Mondello, Les Robinson, as.; Bus Bassey, Jerry Jerome, ts.; Johnny Guarnieri, p.; Charlie Christian, ch.; Artie Benstein, cbs.; Nick Fatool, btr.

Hollywood, 16 aprile 1940

Grazy Rhythm (wco 26742) Col **CQ 1875**

BENNY GOODMAN SEXTET

Charles Melvin « Cootie » Williams, tr.; Benny Goodman, cl.; George Auld, ts.; William « Count » Basie, p.; Charlie Christian, ch.; Artie Benstein, cbs.; Harry Jaeger, btr.

New York, 7 novembre 1940.

Wholly Cats (Co 29027) Parl **B 71190**

Royal Garden Blues (Co 29028) Parl **B 71190**

BENNY GOODMAN E LA ORCHESTRA

Alec Fila, Jimmy Maxvell, Irving Goodman, Charles Melvin « Cootie » Williams, tr.; Lou McGarity, Bob « Cutty » Cutshall, trb.; Benny Goodman, cl.; Gus Bivona, Bob Snyder, Les Robinson, as.; George Auld, Pete Mondello, ts.; Johnny Guarnieri, p.; Mike Bryan, ch.; Artie Benstein, cbs.; Dave Tough, btr.; Helen Forrest, voc.

New York, 19 febbraio 1941.

Yours (co 29776) HFv Col **D 13224**

C. S. ma « Skippy Martin, as., per Robinson; Margie Gibson, arr.

New York, 4 marzo 1941.

Take It (co 29863) MGa Col **D 13224**

BENNY GOODMAN & HIS SEXTET

Cootie Williams, tr.; Benny Goodman, cl.; Georgie Auld, ts.; Johnny Guarnieri, p.; Charlie Christian, ch.; Artie Benstein, cbs.; Dave Tough, btr.

New York, 13 marzo 1941.

A Smo-o-o-oth One (co 29942) Parl **B 71083**

Good Enough To Keep (Air Mail Special) (co 29943) Parl **B 71083**

Nota. L'edizione originale porta come etichetta « Benny Goodman Septet ».

BENNY GOODMAN E LA ORCHESTRA

Cootie Williams, Jimmy Maxwell, Billy Butterfield, Al Davis, tr.; Lou Mc Garity, Cutty Cutshall, trb.; Benny Goodman, cl.; Skippy Martin, Clint Neagley, as.; Vido Musso, George Berg, ts.; Charles Gentry, bs.; Tom Morgan, ch.; Sid Weiss, cbs.; Ralph Collier, btr.

8-21 ottobre 1941.

Shady Lady Bird (co 31426) Col **D 13254**

Buckle Down, Vinsocky (co 31427) Col **D 13254**

Bernie Privin, Nate Kazebier, Hubert Shroff, John Best, tr.; Eddie Benson, Lou McGarity, Earle Le Fave, trb.; Benny Goodman, cl.; Bill Shine, Gerald Sanfino, Stan Getz, Gish Gilbertson, Daniel Bank, sax.; Mel Powell, p.; Mike Bryan, ch.; Barney Spieler, cbs.; Ralph Collier, btr.; Johnny White, vibr.

Hollywood, 6 febbraio 1946

All The Cats Join In (HCO 1685) Col **CQ 1875**

BENNY GOODMAN E IL SUO TRIO

Benny Goodman, cl.; Jimmy Rowles, p.; Tom Romersa, btr.

Hollywood, 17 aprile 1947.

Puttin' On The Ritz (1843) Cap **CD 20125**

BENNY GOODMAN QUARTETTO

Benny Goodman, cl.; Jimmy Rowles, p.; Harry Babasin, cbs.; Tom Romersa btr.

Hollywood, 17 aprile 1947.

Benny's Boogie (Cap 1848) Cap **CL 13141**

BENNY GOODMAN SETTETTO
Gli stessi del quartetto, ma: Ray Sims, trb.; Ernie Filice, fisa; Al Hendrickson, ch.; aggiunti.
Stessa data.
How High The Moon (Cap 1849) Cap CL 13206

BENNY GOODMAN E LA SUA ORCHESTRA
Frank Beach, John Best, George Seaburg, Irving Goodman, tr.; Tommy Pederson, Lou McGarity, Hoyt Bohannon, trb.; Benny Goodman, cl.; Gus Bivona, Heine Beau, as.; Herbie Haymer, Stan Getz, ts.; Charles Gentry, bs.; Tommy Todd, p.; Al Hendrickson, ch.; Harry Babasin, cbs.; Don Lamond, btr.
Hollwood, maggio 1947.
Chicago (2026) Cap CD 20125

BENNY GOODMAN SESTETTO
Benny Goodman, cl.; Red Norvo, vl. - xil.; Mel Powell, p.; Al Hendrickson, ch.; Harry Babasin, cbs.; Louie Bellson, btr.
Hollywood, agosto 1947.
Hi 'Ya Sophia (Cap 2149) Cap CL 13136

BENNY GOODMAN E LA SUA ORCHESTRA
Howard Reich, Al Goldberg, Nick Travis, Doug Mettome, tr.; Milt. Bernhart, George Monte, Eddie Bert, trb.; Benny Goodman cl.; Angelo Cicalese, Eddie Wasserman, Lawrence Molinelli, Wardell Gray, Mitchell Goldber, sax.; Buddy Greco, p.; Francis Beecher, ch.; Victor « Clyde » Lombardi, cbs.; Owen « Sonny » Igoe, btr. Chico O'Farril, arr.
Hollywood, 10 febbraio 1949.
Undercurrent Blues (Cap 3958-7) CO'Fa Cap CL 13136
Bud Herman, p., per Buddy Greco; Louis Martinez, bongo aggiunto.
Hollywood, 24 marzo 1949.
Shishkabop (Cap 4114-3) Cap CL 13141

BENNY GOODMAN SESTETTO
Doug Mettome, tr.; Benny Goodman, cl.; Wardell Gray, ts.; Buddy Greco, p.; Francis Beecher, ch.; Clyde Lombardi, cbs.; Sommy Igoe, btr.
Hollywood, estate 1949.
Bedlam (Cap 4203) Cap CL 13206

GOOFUS FIVE

JAZZBAND ORIGINALE AMERICANO
Chelsea Qualey, tr.; Al Philburn, trb.; Bobby Davis, s. - cl.; Irving Brodsky, p.; Ray Kitchingman, bjo.; Adrian Rollini, goofus e sb.; Herb Weil, btr.
New York, 15 giugno 1927.
Lazy Weather (81015) Od O 7626
Retro: Jazzband Originale Americano (V. Clarence Williams).

DEXTER GORDON

DEXTER GORDON QUINTET
Melba Liston, trb.; Dexter Gordon, ts.; Charlie Fox, p.; George « Red » Callender, cbs.
Hollywood, 5 giugno 1947.
Mischievous Lady (1081 D) retro Fats Navarro Cel QB 7080
DEXTER GORDON & Wardell Gray, duo di ts., acc. da Jimmy Bunn, p.; Red Callender, cbs.; Chuck Thompson, btr.
Hollywood, 12 giugno 1947.
The Chase p. 1&2 (D 1083-4D) Cel QB 7027

STEPHANE GRAPPELLY

vedi anche: Quintetto Hot Club de France

STEPHANE GRAPPELLY QUARTET
Stéphane Grappelly, vl.; acc. da sezione ritmica.

Londra, circa 1944.

Henderson Stomp	De F 9745

STEPHANE GRAPPELLY SEXTET
Formazione sconosciuta salvo Stéphane Grappelly, vl.
Londra, circa 1944.

Someday Sweetheart	De F 9745

JERRY GRAY

Jerry Gray, che fu uno dei principali arrangiatori con Glenn Miller, rifà un po' il suono dell'orchestra di quest'ultimo; si tratta quindi di un complesso molto commerciale. Anche qui abbiamo però voluto, per completezza, elencarne tutte le incisioni.

Il nucleo dell'orchestra, che però ha subito anche delle modifiche, è costituito dai seguenti musicisti: John Best, Conrad Gozzo, tr.; Murray McEachern, Jimmy Priddy, George Arus, trb.; Willie Schwartz, cl.; Jimmy Rudge, as.; Ted Nash, Jules Jacob, ts.; John Rotella, bs.; Jimmy Rowles, p.; Al Hendrickson, ch.; Joe Mandragon, cbs.; Alvin Stoller, btr.; Tony Gray, arr.-voc.; Tommy Tranor, voc.; Jerry Gray, dir.-arr.
Tutte le incisioni sono state fatte a Los Angeles.
1950.

Bamboo	De BM 1472
What Is This Thing Called Love (L 5424)	De BM 1472
The Lonesomest Whistle (L 5608) retro R. Morgan	De BM 1487
Music By The Angel	Fonit 1531
Yeah! Yeah! Yeah!	Fonit 1531
Farewell Blues (L 5783)	Fonit 1574
Johnson Rag	Fonit 1574
Night And Day (L 5398)	Fonit 1554
Dreamy Melody	Fonit 1554

ORCHESTRA JERRY GRAY
Chris Griffin, Joe Maxwell, Billy Butterfield, Mickey McMickle, tr.; Will Bradley, Harry di Vito, trb.; Hymie Schertzer, Paul Ricci, Arthur Klink, Sam Huber, Toots Mondello, saxes; Bill Curtis, p.; Percy Gailbraith, ch.; Eddie Safransky, cbs.; Don Lamond, btr.
24 agosto 1951.

Introduction To A Waltz	Fonit 1596
Dipsy Doodle	Fonit 1622

Formazione sconosciuta.
Prob. 1952.

V Hop	Fonit 1596
Who's Sorry Now	Fonit 1622

TINY GRIMES

TINY GRIMES QUINTET
Wilbur « Red » Prysock, ts.; Jimmy Saunders, p.; Lloyd « Tiny » Grimes, ch.; e probabilmente: Charlie Isaacs, cbs.; Johnny Payne, btr.
1 agosto 1948.

Annie Laurie (A 130)	Cel QB 7082
Hot In Harlem (A 131)	Cel QB 7082
Flying High	CGD Bst QB 7102
Philharmonic Jump	CGD Bst QB 7102

Nota. Nessuna indicazione di matrice sul QB 7102, però trattasi quasi sicuramente della stessa seduta in quanto « Flying High » ha matrice A 132 in origine.
Le etichette sono invertite sul QB 7082.

H

AL HALL

vedi anche:
Ram Ramirez   Mary Lou Williams

AL HALL QUINTET
Dick Vance, tr.; Ben Webster, ts.; Jimmy Jones, p.; Albert « Al » Hall, cbs.; Denzil Best, btr.
New York ,24 gennaio 1946.
Emaline (W 101) Cel **QB 7031**
Am I Blue (W 102) Cel **QB 7031**

AL HAIG

QUINTETTO AL HAIG
Stan Getz, ts.; Al Haig, p.: Jimmy Raney, ch.; Gene Ramey, cbs.; Charlie Perry btr.; Carlos Vidal, bongo.
New York, aprile 1949.
Pennies From Heaven (SR 1395) CGD Bst **QB 7100**
Poop Deck (SR 1396) CGD Bst **QB 7100**

LIONEL HAMPTON

vedi anche:
Louis Armstrong — Teddy Wilson
Benny Goodman — Ida Cox

LIONEL HAMPTON & HIS ORCHESTRA
William « Buster » Bailey, cl.; Johnny Hodges, as.; Jess Stacy, p.; Allan Reuss, ch.; John Kirby, cbs.; William « Cozy » Cole, btr.; Lionel Hampton, vibr.-voc.
New York, 26 aprile 1937.
On The Sunny Side Of The Street (OA 07864) LHv VdP **GW 1634**
Rhythm Rhythm (OA 07865) VdP **GW 1472**
Formazione C. S. ma Lionel Hampton, p.
Stessa data.
China Stomp (OA 07866) VdP **GW 1472**
Formazione C. S. ma Lionel Hampton, btr., per Cozy Cole.
Stessa data.
I Know That You Know (OA 07867) VdP **GW 1634**
Jonah Jones, tr.; Eddie Barefield, cl.; Clyde Hart, p.; Bobby Bennett, ch.; Mack Walker, cbs.; Cozy Cole, btr.; Lionel Hampton, btr. in * e p. in **.
Hollywood, 16 agosto 1937.
* **Drum Stomp** (OA 09645) VdP **AV 733**
** **Piano Stomp** (OA 09646) VdP **AV 733**
Ziggy Elman, tr.; Vido Musso, cl.; Arthur Rollini, ts.; Jess Stacy, p.; Jimmy Miller, cbs.; Cozy Cole, btr.; Lionel Hampton, vibr.voc.
Hollywood, 5 settembre 1937.
The Object Of My Affection (OA 09680) LHv VdP **GW 1946**
Judy (OA 09681) LHv VdP **GW 1946**
Cootie Williams, tr.; Johnny Hodges, as.; Edgar Sampson, bs.; Jess Stacy, p.; Allan Reuss, ch.; Billy Taylor, cbs.; Sonny Greer, btr.; Lionel Hampton, vibr.-voc.
New York, 16 gennaio 1938.
You're My Ideal (OA 018335) LHv VdP **GW 1951**
Leon « Chu » Berry, ts.; Clyde Hart, p.; Lionel Hampton, p.; Allan Reuss, ch.; Milton Hilton, cbs.: Cozy Cole, btr.
New York, 5 aprile 1939.
Denison Swing (OA 035705) VdP **GW 1809**
Wizzin' The Wizz (OA 035706) VdP **GW 1809**
Rex Stewart, tr.; Lawrence Brown, trb.; Harry Carney, bs.; Clyde Hart, p.; Billy Taylor, cbs.; Sonny Greer, btr.; Lionel Hampton, vibr. - voc.
New York, giugno 1939.
Memories Of You (OA 037630) VdP **HN 2167**
The Jumpin' Jive (OA 037631) LHv VdP **HN 2167**
Nat « King » Cole, p.; Oscar Moore, ch.; Wesley Prince, cbs.; Al Spieldock, btr.; Lionel Hampton, vibr. in (*); btr. in (**); p. in (***).
Hollywood, 17 luglio 1940.
Jack The Bellboy (OA 49676) (**) VdP **GW 2003**

Central Avenue Breakdown (OA 49677) (***) VdP **GW 2003**
Jivin' With Jarvis (OA 49933) (*) VdP **AV 757**
Blue Because Of You (OA 49934) (*) VdP **AV 757**

ORCHESTRA LIONEL HAMPTON
William « Cat » Anderson, Lamar Wright, Roy McCoy, Joe Morris, tr.; Al Hayes, Michael Wood, Fred Beckett, trb.; Earl Bostic, Gus Evans, as.; Al Sears, Arnette Cobbs, ts.; Charles Fowlkes, bs.; Milton Buckner, p.; Eric Miller, ch.; Vernon King, cbs.; Fred Radcliffe, btr.; Lionel Hampton, vibr. - p.
New York, 2 marzo 1944.
Flying Home N. 2 (71827) De **BM 1394**
Boogie Woogie (71828) De **BM 1226**

SESTETTO LIONEL HAMPTON
Wendell Culley, tr.; Herbie Field, as.; Arnette Cobbs, ts.; Johnny Mehegan, p.; William Mackell, ch.; Charles Harris, cbs.; George Jones, btr.; Lionel Hampton, vibr. - p.
New York, 21 maggio 1945.
Doublin' With Dublin (72871) De **BM 1390**
Blow Top Blues (72873) De **BM 1294** - Fonit **1620**

ORCHESTRA LIONEL HAMPTON
Wendell Culley, Joe Morris, Al Killian, Lamar Wright, Dave Page, tr.; Abdul Hemeed, John Morris, Alvin Hayes, Andrew Penn, trb.; Herbie Field, Gus Evans, as.; Arnette Cobbs, Jay Peters, ts.; Charles Fowlkes, bs.; Dardanelle Breckenbridge, p.; William Mackell, ch.; Charles Harris, Ted Sinclairs, cbs.; George Jones, btr.; Lionel Hampton, vibr. - p.
Stessa data.
Beulah's Boogie (72876) De **BM 1226**
Punch And Judy (72882) De **BM 1394**

Joe Morris, Dave Page, Wendell Culley, James Nottingham, Lamar Wright, tr.; James Wormick, Michael Woodd, Andrew Penn, Al Hayes, trb.; Bobby Palater, Ben Kynard, as.; Arnette Cobbs, ts.; ohn Griffin, ts.; Charles Fowlkes, bs.; Milton Buckner, p.; William Mackell, ch.; Charles Harris, Ted Sinclairs, cbs.; George Jenkins, btr.; Lionel Hampton, vibr.
Hollywood, 1° dicembre 1945.
Slide Hamp Slide (L 4008) De **BM 1229**
Hey Ba-Be-Re-Bop (L 4009) De **BM 1229**

QUARTETTO LIONEL HAMPTON
Dan Burley, p.; William Mackell, ch.; Charles Harris, cbs.; George Jenkins, btr.; Lionel Hampton, vibr. - voc.
New York, 29 gennaio 1946.
Hamp's Salty Blues (73328) De **BM 1292**
Nota. L'etichetta di questo disco indica erroneamente « Orchestra Lionel Hampton » mentre in effetti si tratta di un quartetto.
Stessa data.
Ridin' On The L. & N. (73329) De **BM 1356**
Formazione C. S. ma Milton Buckner, p.; per Dan Burley.
Stessa data.
Chord-A-Re-Bop (73330) De **BM 1292**
Nota. L'etichetta di questo disco indica erroneamente « Sestetto Lionel Hampton » ma in effetti si tratta dello stesso complesso.
Stessa data.
Limehouse Blues (73331) De **BM 1390**

ORCHESTRA LIONEL HAMPTON
Joe Morris, Dave Page, Wendell Culley, James Nottingham, Lamar Wright, tr; James Wormick, Michael Woods, Andrew Penn, Al Hayes, trb.; Bobby Plater, Ben Kynard, as.; Arnette Cobbs, John Griffin, ts.; Charles Fowlkes, bs.; Milton Buckner, p.; William Mackel, ch.; Charles Harris, Ted Sinclairs, cbs.; George Jenkins, btr.; Lionel Hampton, vibr.
New York, 30 gennaio 1946.
Air Mail Special (73333-4) parte I, II De **BM 1293**
Formazione C. S. salvo Joe Wilder, Richard Garret, Leo Sheppard, tr.; per Dave Page, Lamar Wright; Eugene Heard, btr.; per Jenkins; e Lionel Hampton, p.; per Buckner.
Hollywood, 17 settembre 1946.
Hamp's Walkin' Boogie (L 4299) De **BM 1356**

Wardell Gray

Don Lamond

James Moody

Kenny Clarke

George Shearing

Bud Powell

Thelonius Monk

Wendell Culley, Duke Garrette, James Nottingham, Kinney Dorham, tr.; Leo Sheppard, Britt Woodman, James Wormick, Sonny Craven, Andrew Penn, trb.; Bobby Plater, Ben Kynard, as.; Morris Lane, John Sparrow, ts.; Jack Kelson, cl. - as.; Charles Fowlkes, bs.; Milton Buckner, p.; William Maekell, ch.; Joe Comfort, Charles Harris, cbs.; Earl Walker, btr.; Lionel Hampton, vibr.

Hollywood, 6 agosto 1947.

Three Minntes On 52nd Street (L 4484) — De **BM** 1363

Fromazione C. S. ma Eugene « Snooky » Young, Teddy Buckner, tr.; per Dorham, Nottingham, James Robins, trz.; per Craven, Charlie Mingus, cbs.; per Harris.

Hollywood, 3 novembre 1947.

Red Top (L 4529) — De **BM** 1370
Gldd y Up (L 4530) — De **BM** 1370

Formazione C. S. ma Walter Williams, tr.; per Young.

Hollywood, 10 novembre 1947.

Mnehaeo Azni (L 4545) — De **BM** 1294

SESTETTO LIONEL HAMPTON

Bill Castagino, Ernest Bailey, tr.; Morris Lane, ts.; Michael « Dodo » Marmarosa, p.; William Maekel, ch.; Charlie Mingus, ebs.; Earl Walker, Curley Hammer, btr.; Lionel Hampton, vibr.

Hollywood, 14 novembre 1947.

Cherokee (L 4560) — De **BM** 1323
N. 2 Re-Bop- And Be-Bop (L 4561) — De **BM** 1323
Zoo-Baba-da-oo-ee (L 4562) — De **BM** 1333
Re-Bop's Tnrning Blue (L 4563) — De **BM** 1333

ORCHESTRA LIONEL HAMPTON

Duke Garette, Benny Bailey, tr.; Johnny Board, as.; Gene Morris, ts.; Albert Ammons, p.; John Leslie, ch.; Roy Johnson, cbs.; Earl Walker, btr.; Lionel Hampton, vibr. - p.; in (*); Lorraine Carter, Sonny Freeman, voc.

New York, 24 gennaio 1949.

Chicken Shaek Boogie (74727) — De **BM** 1411
New Central Avenne Breadkdown (74728) (*) — De **BM** 1412
Benson's Boogle (74729) LC & SFv — De **BM** 1411

Wendell Culley, Duke Garette, Leo Sheppard, Walter Williams, Benny Bailey, tr.; Lester Bass, Al Grey, Benny Powell, James Wormiek, trb.; John Board, Robert Platter, as.; Billy Williams, Gene Morris, John Sparrow, ts.; Ben Kynard, bs.; Albert Ammons, p.; John Lespie, ch.; Roy Johnson, ebs.; Earl Walker, btr.; Lionel Hampton, vibr.; p. in (*).

New York, 28 gennaio 1949.

Hamp's Boogie N. 2 (74730) (*) — De **BM** 1412

Formazione C. S. ma Lorraine Carter, Lionel Hampton, Joe James, voc.

New York, 10 maggio 1949.

The Hnckle Bnek (74897) LCv — De **BM** 1421
Lavender Coffin' (74899) LH & JJv — De **BM** 1421

Walter Williams, Benjamin Bailey, Edward Mullens, Duke Garette, Leo Sheppard, tr.; Al Grey, Ben Powell, James Wormiek, Paul Higaki, trb.; Robert Plater, Jerome Riehardson, as.; Curtis Lowe, John Board, Smallwood Williams, ts.; Lonnie Shaw, bs.; Douglas Duke, p.; John L. Montgomery, eh.; Roy Johnson, cbs.; Eills Barter, btr.; Curley Hamner, btr.; Lionel Hampton, vibr.; Sonny Parker, Irma Curry, The Hamptones, voc.

New York, 29 dieembre 1949.

Rag Mop (75636) THv — De **BM** 1441
For Yon My Love (75637) SPv — De **BM** 1441

Nota. Curley Hamner, suona la batteria solo nel « Rag Mop ».

New York, 5 gennaio 1950.

How Yon Sonnd (W 75665) SPv — De **BM** 1499

New York, 25 gennaio 1950.

I'il Never Be Free (W 75744) ICv — De **BM** 1499

New York, 23 marzo 1950.

Turkey Hop (W 76021-2) I, II parte — De **BM** 1471

Formazione C. S. ma Freddie Hamilton, Raymond Johnson, voc.

New York, 21 aprile 1950.

Birmingham Bonnee (W 76205) FH & RJv — Fonit 1534

Hollywood, 25 luglio 1950.

Pink Champagne (L 5758) THv — Fonit 1534

LIONEL HAMPTON E LA SUA ORCHESTRA

Benjamin Bailey, Idres Sulemian, Walter Williams, Edward Mullens, Leo Sheppard, tr.; Al Grey, Jimmy Cleland, Benny Powell, Paul Higaki, trb.; Robert Plater, Jerome Richardson, as.; Curtis Lowe, John Board, Gil Bernard, ts.; Ben Kynard, bs.; Milton Buckner, p.; William Mackell, ch.; Roy Johnson, cbs.; Ellis Bartee, btr.; Lionel Hampton, vibr.; Douglas Duke, hor.

17 aprile 1951.

Cool Train (51-S-158) — MGM 7697

Gladysee Bounce (51-S-159) — MGM 7697

Nota. Douglas Duke suona l'organo solo nel secondo titolo.

Formazione C. S. ma Quincey Jones, tr.; per Sulieman; Don Lamond, btr. - timpani; e un coro vocale aggiunti.

21 maggio 1951.

Hannah, Hannah (51-S-209) — MGM 7706

Shalom, Shalom (51-S-210) — MGM 7706

Midnight Sun (L 4546) — Fonit 1620

LIONEL HAMPTON E I SUOI « HAMP-TONES »

Formazione sconosciuta; Sonny Parker, voc.

1951.

Samson's Boogie — MGM 7711

Helpless - SPv — MGM 7711

THE HARLEM FOOTWARMERS

vedi : Duke Ellington

BILL HARRIS

vedi anche:

Sonny Berman — Woody Herman — Wnew

BILL HARRIS BIG EIGHT

Saul « Sonny » Berman, tr.; Willard Palmer « Bill » Harris, trb.; Flip Phillips, ts.; Serge Chaloff, bs.; Ralph Burns, p.; Chuck Wayne, ch.; Artie Bernstein, cbs.; Don Lamond, btr.

Hollywood, 21 settembre 1946.

Nocturne (D 1032 D) — Cel QB 7030

Woodchopper's Holiday (D 1033 D) — Cel QB 7030

JACK HARRIS

(Inghilterra)

JACK HARRIS E LA SUA ORCHESTRA

Formazione sconosciuta, Sid Phillips, arr. e, forse, cl. solista.

Mr. Reynard's Nightmare (OEA 7715) SPa — VdP GW 1847

Swing Band (OEA 7716) SPa — VdP GW 1847

COLEMAN HAWKINS

vedi anche :

Fletcher Henderson — Mamie Smith

Chocolate Dandies — Spike Hughes

COLEMAN HAWKINS & HIS ORCHESTRA

Henry « Red » Allen, tr.; J. C. Higginbotham, trb.; Hilton Jefferson, as.; Coleman « Bean »

Hawkins, ts.; Horace Henderson, p.; Bernard Addison, ch.; John Kirby, cbs.; Walter Johnson, btr.
New York, 29 settembre 1933.
The Day You Came Along (265143) Parl B 27580 - Parl TT 9080
Jamaica Shout (265144) Parl B 27580 - Parl TT 9080 - Parl B 71161
Heart Break Blues (256145) Parl B 27581 - Parl TT 9063 - Parl B 71161

COLEMAN HAWKINS
Coleman Hawkins, ts.; acc. da Floyd « Buck » Washington, p.
6 marzo 1934.
I Ain't Got Nobody (265173) Parl B 28579
On The Sunny Side Of The Street (265175) Parl B 28579

COLEMAN HAWKINS
Coleman Hawkins, ts.; acc. da Stanley Black, p.: Albert Harris, ch.; « Tiny » Winters, cbs. Edgar Jackson assicura essere stato il supervisore per i tre titoli seguenti e dà come data d'incisione il 1935 (mentre tutte le altre fonti danno il 1934). Incisione effettuata a Londra.
Lullaby (E 6739) (retro Casa Loma) Od SS A 2365
Lady Be Good (E 6740) Parl B 27672

Coleman Hawkins, ts.; acc. da Stanley Black, p.
Stessa data.
Lost In A Fog (E 6741) Parl B 27672

COLEMAN HAWKINS AND THE RAMBLERS
Henk Hinrichs, tr.; Marcel Thielmans, trb.; William Poppink, Andre van den Ouderaa, sax.; Coleman Hawkins, ts.; Theo Masman, p.; Jack Pet, ch.; Kees Kranenburg, btr.
Amsterdam, 26 maggio 1935.
Some Of These Days (146) De F 5581
After Yon've Gone (149) De F 5581
Amsterdam, 14 novembre 1935.
Chicago (177) De F 5937
Meditation (176) De F 5937

COLEMAN HAWKINS AND HIS RAMBLERS
Formazione C. S.
Amsterdam, 26 aprile 1937.
I Wanna Go Back To Harlem (AM 376) De F 6502
Consolation (AM 377) De F 6407
Original Dixieland One-Step (AM 379) De F 6407
Something Is Gonna Give Me Away (AM 381) De F 6502

Coleman Hawkins, ts.; acc. da Freddy Johnson, p.
Amsterdam, 26 maggio 1937.
Lamentation (AM 382) De F 6597
Devotion (AM 363) De F 6597

COLEMAN HAWKINS E IL SUO OTTETTO « ALL STARS »
Benny Carter, tr.; J. C. Higginbotham, trb.; Danny Polo, cl.; Coleman Hawkins, ts.; Gene Rodgers, p.; Lawrence Lucie, ch.; Johnny Williams, cbs.; Walter Johnson, btr.
New York, 3 gennaio 1940.
The Sheik Of Araby (046157) VdP GW 2004
My Blue Heaven (046158) VdP GW 2004

COLEMAN HAWKINS & HIS ORCHESTRA
Tommy Stevenson, Joe Guy, Tommy Lindsay, Nelson Bryant, tr.; Sandy Williams, Claude B. Jones, Bill Cato, trb.; Eustis Moore, Jack Fields, Ernie Powell, as.; Kermit Scott, Coleman Hawkins, ts.; Gene Rodgers, p.; Gene Fields, ch.; Billy Taylor, cbs. J. C. Heard, btr.
New York, 9 agosto 1940.
Passin' It Around (27650) Parl B 71085
Rocky Comfort (27652) Parl B 71085

COLEMAN HAWKINS & HIS QUINTET
Roy Eldridge, tr.; Coleman Hawkins, ts.; Teddy Wilson, p.; Billy Taylor, cbs.; Cozy Cole, btr.
New York, 31 gennaio 1944.
I Only Have Eyes For You (KHL 9) Cel QB 7056
'S Wonderful (KHL 10) Cel QB 7056

COLEMAN HAWKINS & HIS QUARTET
Coleman Hawkins, ts.; Teddy Wilson, p.; Israel Crosby, cbs.; Cozy Cole, btr.
New York, 17 febbraio 1944.
Imagination (HL 14) Cel **QB 7057**
Cattin' At Keynote (HL 15) Cel **QB 7057**

COLEMAN HAWKINS & HIS QUARTET
Coleman Hawkins, ts.; Teddy Wilson, p.; John Kirby, cbs.; Sidney Catlett, btr.
New York, 29 maggio 1944.
Don't Blame Me (HL 34) Cel **RA 8002**
Just One Of Those Things (HL 35) Cel **RA 8002**

COLEMAN HAWKINS QUINTET
Wilbur « Buck » Clayton, tr.; Coleman « Bean » Hawkins, ts.; Teddy Wilson, p.; Slam Stewart, cbs.; Denzil Best, btr.
New York, 12 ottobre 1944.
Under A Blanket Of Blue (HL 68) (retro Errol Garner) CGD Bst **QB 7092**

COLEMAN HAWKINS & HIS ORCHESTRA
Howard McGhee, tr.; Coleman Hawkins, ts.; « Sir » Charles Thompson, p.; Edward « Bass » Robinson, cbs.; Denzil Best, btr.
New York, 11 gennaio 1945.
Sportsman's Hop (790) Cel **QB 7013**
Bean Stalking (791) Cel **QB 7011**
Ready Foe Love (792) Cel **QB 7013**
Ladies Lullaby (793) Cel **QB 7012**
Night Ramble (794) Cel **QB 7012**
Leave My Heart Alone (795) Cel **QB 7011**

COLEMAN HAWKINS E LA SUA ORCHESTRA
Howard McGhee, tr.;! Coleman Hawkins, ts.; Sir Charles Thompson. p.; Allan Ruess, ch.; Oscar Pettiford, cbs.; Denzil Best, btr.
Hollywood, 23 febbraio 1945.
Stuffy (576) Cap **CD 80059**

COLEMAN HAWKIN'S BAND
Formazione C. S. salvo Vic Dickenson, trb.; aggiunto.
Hollywood, 2 marzo 1945.
Hollywood Stampede (585) Cap **CD 80178**
I'm Through With Love (586) Cap **CD 80178**

COLEMAN HAWKINS E LA SUA ORCHESTRA
Formazione C. S. ma, McGhee e Dickenson, fuori; John Simmons, cbs.; per Pettiford.
Hollywood, 9 marzo 1945.
It's The Talk Of The Town (596) Cap **CD 80059**

COLEMAN HAWKINS & RHYTHM SECTION WITH KENNY CLARKE
Nat Peck, trb.; Hubert Fol, as.; Coleman Hawkins, ts.; Jean-Paul Mengeon, p.; Pierre Michelot, cbs.; Kenny Clarke, btr.
Parigi, 21 dicembre 1949.
I Surrender Dear (V 3045) Mu **JH 1052**
Formazione con solo Coleman Hawkins e sezione ritmica.
Stessa data e luogo di incisione.
Sophisticated Lady (V 3046) Mu **JH 1052**

CLIFFORD HAYES

CLIFFORD HAYES' LOUISVILLE STOMPERS
Formazione sconosciuta capeggiata da Clifford Hayes, trb.; e comprendente un violino (Cal Smith?) piano, chitarra.
7 giugno 1927.
Blue Guitar Stomp (38646) (rev. Ted Weems) GR **R 4979**

EDGARD HAYES

vedi anche: Mills Blue Rhythm Band

ORCHESTRA EDGAR HAYES

Leonard Davis, Bernard Flood, Henry Goodwin, tr.; David James, Robert Horton, Clyde Bernhardt, trb.; Rudy Powell, cl. - as.; Roger Boyd, Crawford Wethington, Joe Garland, sax.; Edgar « Greeny » Junius Hayes, p.; Andy Jackson, ch.; Elmer James, cbs.; Kenny Clarke, btr. - vibr.

New York, 27 luglio 1937.
Satan Takes A Holiday (62452) De BM 1077
New York, 11 ottobre 1937.
Old King Cole (62676) De BM 1177

Formazione C. S. salvo William Mitchner, ts.; per Crawford Wethington, Eddie Gibbs, ch.; per Jackson, Frank Darling, cbs.; per James.

New York, 14 gennaio 1938.
Barbary Coast Blues (63160) De BM 1177
New York, 17 febbraio 1938.
In The Mood (63298) (retro Jimmy Grier) Pol A 61171 - De BM 1053

HERBIE HAYMER

HERBIE HAYMER QUINTET

Charlie Shavers, tr.; Herbie Haymer, ts.; Nat « King » Cole, p.; John Simmons, cbs.; Buddy Rich, btr.

Hollywood, 5 giugno 1945.
Black Market Stuff (110) Parl B 71104
Laguna Leap (111) Parl B 71104

Nota. L'etichetta indica erroneamente « HH Sextet ».

TED HEATH
(Inghilterra)

Grossa orchestra inglese di tendenze commerciali. Comunque ha avuto il merito di impiegare sempre musicisti di primo piano nelle sue formazioni ed alcune sue incisioni sono di notevole interesse jazzistico.

ORCHESTRA TED HEATH

Kenny Baker, Stan Roderick, Dave Wilkins, Harry Hall, tr.; Harry Roche, Jack Armstrong, Jimmy Coombes, Jack Bently, trb.; Les Gilbert, Reg Owen, as.; Johnny Gray, Tommy Whittle, ts.; Dave Shand, bs.; Norman Stenfalt, p.; Pete Shilver, ch.; Charlie Short, cbs.; Jack Parnell, btr.; Ted Heath, dir.

1948.
Harlem Nocturne De 655
Touch Of Your Lips De 655
Jungle Fantasy De 676
Swanee River De 683
Song Of The Vagabonds De 683
Deep Forest De 677
Pagan Love Song De 677

Bobby Pratt, Stan Roderick, Stan Reynolds, Ronnie Hughes, tr.; Jackie Armstrong, Maurice Pratt, Jack Bentley, Jimmy Coombes, trb.; Les Gilbert, Reg Owen, as.; Tommy Whittle, Henry McKenzie, ts.; Dave Shand, bs.; Frank Horrox, p.; Sammy Stokes, cbs.; Jack Parnell, btr.

8 febbraio 1950.
Blue Skies March (DR 14617) De 745

Di queste altre non si conoscono informazioni, le aggiungiamo per completarne la documentazione.

Tequila De 676
You're Nearer De 690
Two Guitars De 702
Hindustan De 702
Post Horn Boogie De 721
In The Mood For Love De 721

Nevertheless	De 745
Sam's Song	De 750
Rag Mop	De 750
Birmingham Bounce	De 754
Button Up	De 754
Saxofone Mambo	De F 9624
Mambo Negro	De F 9624
Obsession	De F 9881
Hawaian Mambo	De F 9881
Lullaby Of Broadway	De F 9813
Undeciaed	De F 9813
Entry Of The Gladiator	De F 9858
Limehouse Blues	De F 9858
Blacksmith Blues - Lita Roza voc.	De F 9911
Grand Central Station - Denis Lotis voc.	De F 9911
Casey Jones	De F 9946
Turkey In The Straw	De F 9948

FLETCHER HENDERSON

ORCHESTRA FLETCHER HENDERSON

Russell Smith, Bobby Stark, tr.; Henry « Red » Allen, tr. - voc.; Claude Jones, Dicky Wells, ton, Jack C. Higginbotham, trb.; Russell Procope, as.; Coleman Hawkins, ts.; Edgar Sampson, as. - vl.; Fletcher « Smack » Henderson, p.; chitarra sconosciuta; John Kirby, cbs.; Walter Johnson, btr.

Chicago, 10 marzo 1932.

Take Me Away From The River (71939-1) — **Gr R 14824**

HORACE HENDERSON AND FLETCHER HENDERSON'S ORCHESTRA

Russel Smith, Bobby Stark, tr.; Henry « Red » Allen, tr. - voc.; Claude Jones, Dicky Wells, trb.; Russell Procope, as.; Hilton Jefferson, as.; Coleman Hawkins, ts.; Horace Henderson, p.; Bernard Addison, ch.; John Kirby, cbs.; Walter Johnson, btr.

Chicago, 3 ottobre 1933.

Ol'Man River (265152-1) HAv — **Parl B 27581 - TT 9063 - B 71139**

WOODY HERMAN

vedi anche:
Connie Boswell — Bing Crosby

ORCHESTRA WOODY HERMAN

Clarence Willard, Malcom Crain, tr.; Joe Bishop, flh.; Neal Reid, trb.; Woodrow Wilson « Woody » Herman, cl. - as. - voc.; Joe Estren, Pete Johns, as.; Saxie Mansfield, Ray Hopfner, ts.; Tommy Lineham, p.; Harry « Hy » White, ch.; Walter Yoder, cbs.; Frank Carlson, btr. Herman è generalmente il cantante salvo in pochi casi. Nel titolo seguente il cantante è sconosciuto.

27 dicembre 1938.

Blue Evening — **De 649 - De BM 1144**

ORCHESTRA WOODY HERMAN

C. S. salvo Steady Nelson, Mac McQuordale, tr.; per Neary, Goodman. Mary Ann McCall, voc.

12 aprile 1939.

At The Woodchopper's Ball (65379) (retro Glenn Miller)	**De 638 - De BM 1136**
Big-Wig In The Wigway (65380) MAMCv	**De BM 1223**
Dallas Blues	**De 649 - De BM 1144**

C. S. ma Bob Price, tr.; per Mac McQuordale, Joe Denton, as.; per Estren.

24 maggio 1939.

Casbah Blues (65636)	**De 846 - De BM 1141**
Farewell Blues (65837)	**De 646 - De BM 1141**

18 luglio 1939.
Jumpin' Blue (65980) (Balla che ti passa) De 678 - De BM 1165
Nota. Retro: Andy Kirk.
2 agosto 1939.
Love With A Capital You (66048) De 666
Still The Bluebird Sings (66049) De 666
John Owens, Cappy Lewis, Steady Nelson, tr.; Neal Reid, Bud Smith, Vic Hamann, trb.; Woody Herman, cl. - as. - voc.; Herb Tompkins, Eddie Scalzi, Saxie Mansfield, Mickey Folus, s.; Tommy Lineham, p.; Hy White, cb.; Walter Yoder, cbs.; Frank Carlson, btr.
22 gennaio 1941.
Boogie Woogie Bugle Boy (66610) De BM 1240
Bounce Me Brother With A Solid Four (66616) De BM 1240
C. S. salvo Jerry Rosa, trb., per Smith.
11 marzo 1941.
Sleepy Serenade (68804) De BM 1228
C. S. salvo Ray S. Linn, tr., per Owens, Sam Rubinwithch, Herbert « Herbie » Haymer, Jimmy Horvath, s., per Tompkins, Folus e Scalzi rispettivamente. Voc. sconosciuto.
5 giugno 1941.
Prisoner Of Love (69314) De BM 1228
Hollywood, 21 agosto 1941.
Bishop's Blues (DLA 2675) De BM 1238
Woodsheddin' With Woody (DLA 2676) De BM 1238
C. S. ma George Seaberg, tr. per Nelson. Muriel Lane, voc.
New York, 13 novembre 1941.
Even Steven (93769) MLv De BM 1230
28 gennaio 1942.
The Lamplighter's Serenade (70250) voc. sconosciuto De BM 1230
Charles G. Peterson, George Seaberg, Cappy Lewis, tr.; Tommy Farr, Walter Nims, Neal Reid, trb.; Woody Herman, cl. - as. - voc.; Sam Rubinwitch, Jimmy Horvath, Pete Mondello, Mickey Folus, s.; Tommy Lineham, p.; Hy White, ch.; Walter Yoder, cbs.; Frank Carlson, btr.
Hollywood, 24 luglio 1942.
There Will Never Be Another You (L 3124) De BM 1239
Robert Guyer, Ray Wetzel, Cappy Lewis, Benny Stabler, Nick Travis, tr.; Al Mastren, Eddie Bert, Ed Kiefer, trb.; Woody Herman, cl. - as. - voc.; Johnny Botbwell, Charlie Di Maggio, Pete Mondello, as.; Ben Webster, Skippy De Sair, ts.; Dick Kane, p.; Hy White, ch.; Greig Stewart « Chubby » Jackson, cbs.; Cliff Leeman, btr.
New York, 8 novembre 1943.
Do Nothin' Till You Hear From Me (71499) De BM 1273
Formazione probabilmente C. S.
6 gennaio 1944.
I'll Get By (71529) De BM 1273
Formazione sconosciuta ma simile alla precedente (la presenza di Ben Webster è, ad ogni modo, certa).
Inizio 1944.
Noah (71626) MHv De BM 1177
Robert Guyer, Ray Wetzel, Neal Hefti, Mario Serritello, tr.; Alex Esposito, Edward Bennett, Ed Kiefer, trb.; Woody Herman, cl. - as. - voc.; Ernie Caceres, Charlie Di Maggio, Bud Johnson, Pete Mondello, Skippy De Sair, s.; Ralpb Burns, p.; Hy White, ch.; Chubby Jackson, cbs.; Cliff Leeman, btr.
23 marzo 1944.
Cherry (71901) De BM 1177
5 aprile 1944.
Perdido (Lost) (71940) De BM 1223
WOODY HERMAN & HIS ORCHESTRA
Saul « Sonny » Berman, Ray Wetzel, Carl « Bama » Warwick, Cbarlie Frankhauser, Walter J. « Pete » Candoli tr.; Willard Palmer « Bill » Harris, Ed Kiefer, Ralph Pfiffner, trb.; Woody Herman, cl. - as. - voc.; Sam Marowitz, John La Porta, Joe « Flip Phillips » Filippelli, Pete Mondello, Skippy De Sair, s.; Ralph Burns, p.; Billy Bauer, ch.; Chubby Jackson, cbs.; Dave Tough, btr.; Marjorie Hymas, vibr. Frances Wayne, voc.; Joe Bishop, Ralph Burns, Nei Hefti, arr.

New York, 19-28 febbraio e 1° marzo 1945.

Laura (CO 34288) WHv — Parl **B 71054**
Apple Honey (CO 34289) NHa — Parl **B 71151**
Caldonia (CO 34357) WHv RBa — Parl **B 71053**
Happiness Is A Thing Called Joe (CO 34358) FWv — Parl **B 71054**
Goosey Gander (CO 34389) — Parl **B 71053**
Northwest Passage (CO 34371) NHa — Parl **B 71151**

C. S. ma Irving Lewis, Shorty Rogers, Neal Hefti, tr.; per Wetzel, Frankhauser, Warwick; Mickey Folus, as.; Antony « Tony Aless » Alessandrini, p.; per Burns; Don Lamond, btr.; per Tough.

16 novembre-10 dicembre 1945.

Wild Root (CO 35183) JBv NHa — Parl **B 71160**
Blowin' Up A Storm (CO 35459) NHa — Parl **B 71108**
Atlanta Ga. (CO 35500) WHv RBa — Parl **B 71160**

C. S. ma la sezione tromba è la seguente:
Sonny Berman, Conrad Gozzo, Shorty Rogers, Pete Candoli, Irving Markowitz; i sax. sono: Mickey Folus, Flip Phillips, Sam Rubinwitch, Sam Marowitz, John La Porta; Red Norvo, vibr.; per Hyams. WH e Blue Flames Quartet, voc.

7 febbraio 1946.

You've Got Me Crying Again (CO 35182) WH-BFQv — Parl **B 71108**

WOODY HERMAN E LA SUA ORCHESTRA

Sonny Berman, Pete Candoli, Conrad Gozzo, Irving Markowitz, Shorty Rogers, tr.; Woody Herman, cl.; Bill Harris, Ed Kiefer, Ralph Pfiffer, trb.; John La Porta, Sam Marowitz, as.; Flip Phillips, Mickey Folus, ts.; Sam Rubinwitch, bs.; Tony Aless, p.; Red Norvo, vibr.; Billy Bauer, ch.; Chubby Jackson, cbs.; Don Lamond, btr.

New York, Carnegie Hall, 26 marzo 1948.

Red Top (48-S-783) — MGM 7719
Sweet And Lovely (48-S-784) — MGM 7719
Superman With A Horn (48-S-785) — MGM 7721
Bijou (48-S-788) — MGM 7720
Wild Root (1ª parte) (48-S-787) — MGM 7718
Wild Root (2ª parte) (48-S-788) — MGM 7718
Four Men On A Horse (48-S-789) — MGM 7721
Your Father's Moustache (48-S-790) — MGM 7720
Good Earth (48-S-791) — MGM 7730
Mean To Me (48-S-792) — MGM 7730
The Man I Love (48-S-793) — MGM 7731
Panacea (48-S-794) — MGM 7731
Blowin'Up A Storm (48-S-795) (1ª parte) — MGM 7732
Blowin'Up A Storm (2ª parte) **Hallelujah!** (48-S-796) — MGM 7732
Everywhere (48-S-797) — MGM 7733
Heads Up (48-S-798) — MGM 7733

WOODY HERMAN E LA SUA ORCHESTRA

Chuck Peterson, Al Porcino, Bob Peck, Conrad Gozzo, Carroll Lewis, tr.; Bill Harris, Ralph Pfiffner, Ed Kiefer, trb.; Woody Herman, cl. - as. - voc.; Flip Phillips, Sam Rubinwitch, Sam Marowitz, John La Porta, s.; Jimmy Rowles, p.; Chuck Wayne, ch.; Joe Mondragon, cbs.; Don Lamond, btr.

Chicago, 10 dicembre 1946.

Blue Flame (cco 4691) — Col **CQ 1777**
The Blues Are Brewin' (cco 4692) WHv — Col **CQ 1777**

WOODY HERMAN acc. dai FOUR CHIPS

Formazione imprecisata.

Novembre-dicembre 1946.

Across The Alley From The Alamo (hco 2197) WHv — Col **CQ 1849**

WOODY HERMAN E LA SUA ORCHESTRA

Bernie Glow, Ernie Royal, Stan Fishelson, Shorty Rogers, Irving Markowitz, tr.; Earl Swope, Ollie Wilson, Bob Swift, trb.; Woody Herman, cl.; Stan Getz, Herb Steward, Sam Marowitz, Jack « Zoot » Sims, Serge Chaloff, s.; Fred Otis, p.; Gene Sergeant, ch.; Walter Yoder, cbs.; Don Lamond, btr.; Vic Scboen, arr.

Hollywood, fine 1947.

Sabre Dance (hco 3043) VSa — Col **CQ 1849**

Ernie Royal, Stan Fishelson, Shorty Rogers, Red Rodney, Bernie Glow. tr.; Bill Harris, Ollie Wilson, Earl Swope, Bart Varsalona, trb.; Woody Herman, cl.; Sam Marowitz, Gene Ammons, Jimmy Giuffre, Buddy Savitt, Serge Chaloff, sax.; Lou Levy, p.; Oscar Pettiford, cbs.; Shelly Manne, btr.; Terry Gibbs, vibr.

Hollywood, novembre 1948.

More Moon (3795) Cap **CD 80083**

WOODY HERMAN E LA SUA ORCHESTRA

Ernie Royal, Stan Fishelson, Shorty Rogers, Bernie Glow, Bob Chadnick, tr.; Bill Harris, Ollie Wilson, Earl Swope, Bob Swift, trb.; Woody Herman, cl. - as. - voc.; Sam Marowitz, as.; Stan Getz, Zoot Sims, Al Cohn, ts.; Serge Chaloff, bs.; Lou Levy, p.; Chubby Jackson, cbs.; Don Lamond, btr.; Terry Gibbs, vibr.; Mary Ann McCall, voc.; George Wallington, arr.

Hollywood, 29 dicembre 1948.

Lemon Drop (3828) GWa Cap **CL 13060**

Hollywood, 30 dicembre 1948.

I Ain't Gettin' Any Younger (3830) Cap **CL 13060**

Early Antnmn (3831-2) Cap **CD 80083**

Nota. L'edizione italiana della matrice 3830 porta sull'etichetta un titolo erroneo, giacchè il titolo originale è: « I Ain't Gonna Wait Too Long ».

Bernie Glow, Paul Cohen, Neal Hefti, Conti Candoli, Don Ferrar, tr.; Bill Harris, Jerry Dorn, Eddie Bert, trb.; Woody Herman, cl. - voc.; Bob Graf, Buddy Wise, Al Cohn, ts.; Marty Flax, bs.; Dave McKenna, p.; Red Mitchell, cbs.; Sonny Igoe, btr.; Milt Jackson, vibr.

Hollywood, luglio 1950.

The Nearness Of Yon (5985) Cap **CD 80121**

Sonny Speaks (5986) Cap **CD 80149**

Doug Mettome, Conti Candoli, Rolf Ericson, tr.; Vern Friley, Herb Randel, Jerry Dorn, trb.; Woody Herman, cl. - as. - voc.; Bob Graf, Buddy Wise, Phil Urso, ts.; Marty Flax, bs.; Dave McKenna, p.; Red Mitchell, cbs.; Sonny Igoe, btr.

Hollywood, 15 agosto 1950.

Starlight Sonvenirs Cap **CD 80149**

Formazione sconosciuta.

Prob. fine 1950.

Johannesburg (6473) Cap **CD 80121**

WOODY HERMAN E LA SUA ORCHESTRA

Doug Mettone, Don Ferrara, John Bello, Roy Caton, tr.; Herb Randel, Erby Gree, Jerry Dorn, trb.; Kenny Pinson, Jack Dulong, Phil Urso, ts.; Sam Staff, bs.; Woody Herman, as. - cl. - voc.; Dave McKenna, p.; Red Wooten, cbs.; Owen « Sonny » Igoe. btr.

Hollywood, 14 marzo 1951.

By George (51-S-94) MGM **7696**

Formazione C. S. salvo Nick Travis, tr.; aggiunto.

Hollywood, 15 marzo 1951.

Leo The Lion (51-S-101) **MGM 7896**

MILT HERTH

TRIO MILT HERTH

Milt Herth, ho.; Willie « The Lion » Smith, p.; O' Neil Spencer, btr. - voc.

New York, 7 aprile 1938.

The Toy Trumpet (63562) Pol **A 61240** - De **BM 1049**

Copenhagen (63564) De 658 - DeBM 1152

QUARTETTO MILT HERTH

Formazione C. S. salvo Teddy Bunn ,ch. - voc.; aggiunto.

New York, 28 aprile 1938.

Three Blind Mice (63680) O'Nv De **BM 1103**

Looney Little Tooney (63681) Pol A 61240 - De **BM 1049**

Flat Foot Floogie (63682) B & O'Nv De **BM 1103**

Shoot The Likker To Me, John Boy (63801) B & O'Nv Pol **A 61181** - De **BM 1046**

Egyptian Ella (63802) B & O'Nv Pol **A 61181** - De **BM 1048**

TRIO MILT HERTH

Milt Herth, ho.; Frank Froeba, p.; O'Neil Spencer, btr.

New York, 13 settembre 1938.

Rockin' In Rhythm (64647) (retro Bob Crosby) — Pol **A 61201** - De **BM 1034**

QUARTETTO MILT HERTH

Milt Herth, ho.; Willie « The Lion » Smith, p.; Teddy Bunn, ch.; O'Neil Spencer, btr.

New York, 30 novembre 1938.

The Spider & The Fly (64775) O'Nv	Pol **A 61239** - De **BM 1048**
Jump Jump's Here (64776)	Pol **A 61239** - De **BM 1048**

TRIO MILT HERTH

Formazione C. S. salvo Teddy Bunn, ch.; omesso.

New York, 8 giugno 1939.

In A Eighteenth Century Drawing Room (85750)	De **629** - De **BM 1127**
The Shoemaker's Holiday (85751)	De **629** - De **BM 1127**
Everybody Loves My Baby (65752) O'Nv	De **658** - De **BM 1152**

Nota. Sono state inoltre pubblicate in Italia le incisioni seguenti di valore del tutto commerciale che tuttavia elenchiamo per completare la documentazione discografica di questo piccolo complesso.

Formazione probabile: Milt Herth, ho.; Lionel Rand, p.; Roger Hauvier, btr. 3 Jester voc.

1940-1941.

Jersey Bonnee	De **BM 1171**
Pennsylvania Polka	De **BM 1171**
Worried Mind	De **BM 1225**
Down Home Rag	De **BM 1225**
The Whistler's Mother In Law (69978)	De **BM 1231**
Canadian Capers (89979)	De **BM 1231**
The Jazz Me Blues	De **BM 1243**
Creole Love Call	De **BM 1243**
Dardanella	De **BM 1249**
Black And Tan Fantasy	De **BM 1249**
Hearthquake Boogie	De **BM 1296**
12th Street Rag	De **BM 1296**
Good Time Polka - 3Jv	De **BM 1354**
Cool Blue Waters - 3Jv	De **BM 1354**

Nota. E' possibile che il titolo « Jazz Me Blues » abbia la matrice n. 63563 e sia quindi da inserire nella prima seduta d'incisione elencata. In « Hearthquake Boogie » è udibile anche un chitarrista.

EDDIE HEYWOOD

ORCHESTRA EDDIE HEYWOOD

Dick Vance, tr.; Vic Dickenson, trb.; Lem Davis, as.; Eddie Heywood, p.; William Purnell, btr.

New York, 15 dicembre 1944.

Begin The Beguine (72835) — De **BM 1196**

Formazione C. S. salvo Al Lucas, cbs.; aggiunto.

New York, 29 dicembre 1944.

Lover Man (72689) — De **BM 1196**

ORCHESTRA EDDIE HEYWOOD

Harry « Parr » Jones, tr.; Vic Dickerson, Henry Coker, trb.; Marshall Royal, as.; Eddie Heywood, p.; Ernest Shepard, cbs.; Charles Blackwell, btr.

Los Angeles, 3 dicembre 1945.

On The Sunny Side Of The Street (L 4010)	De **BM 1237**
The Man I Love (L 4011)	De **BM 1237**

Formazione C. S. salvo Britt Woodman, trb.; per Dickenson, William « Keg » Purnell, btr.; per Blackwell, Leonard Hawkins, tr.; per Jones, Ernie Powell, as.; per Royal.

New York, 27 maggio 1947.

Yesterdays (W 73925)	De **BM 1169**
Peg O' My Heart (W 73926)	De **BM 1169**

TEDDY HILL

TEDDY HILL E LA SUA NBC ORCHESTRA
Bill Dillard, Frankie Newton, Lester « Shad » Collins, tr.; Dicky Wells, trb.; Russell Procope, Howard Johnson, as.; Teddy Hill, Kenneth Hollon, ts.; Sam Allen, p.; John Smith, ch.; Richard Fullbright, cbs.; Bill Beason, btr.

New York, 23 aprile 1937.

The Lady Who Couldn't Be Kissed (07926) (retro Roy Fox)	VdP GW 1559
A Study In Brown (07928) (retro Benny Goodman)	VdP GW 1557

EARL HINES

vedi anche:
Louis Armstrong Sidney Bechet

EARL HINES (piano solo).

Chicago, 9 dicembre 1928.

Caution Blues (402210) (retro Joe Venuti)	Od SS A 2319
A Monday Date (402211) (retro Harry Roy)	Parl B 27638

Chicago, 12 dicembre 1928.

I Ain't Got Nobody (402218) (retro C. Dandies)	Od SS A 2380

ORCHESTRA EARL HINES
Charlie Allen, George Dixon, Walter Fuller, tr.; William Franklin, Louis Taylor, James « Trummy » Young, trb.; Omer Simeon, cl. - as.; Darnell Howard, cl. - as.; Cecil Irwin, ts.; James Mundy, ts. - arr.; Earl « Fatha » Hines, p.; Lawrence Dixon, ch.; Quinn Wilson, cbs.; Wallace Bishop, btr.; Walter Fuller, voc.

Chicago, 27 ottobre 1933.

Harlem Lament (644) (retro Red Nichols)	Br 4896
Bubbling Over (645) (retro Glen Gray)	Br 4881

New York, 27 marzo 1934.

Julia (15006) WFv (retro Claude Hopkins)	Br 4906

EARL HINES & HIS ORCHESTRA
Harry Jackson, George Dixon, Tommy Enoch, Freddie Webster, tr.; Ed Fant, George Hunt, Joe McLewis, trb.; George « Scoops » Carey, Leroy Harris, as.; Albert « Budd » Johnson, Frank Jackson, William Randall, ts.; Earl Hines, p.; Hurley Ramey, ch.; Charles « Truck » Parham, cbs.; Alvin Burroughs, btr.; Madeleine Green, Three Varietes, voc.

Hollywood, 20 agosto 1941.

It Had To Be You - MG, 3Vv (retro Fats Waller)	VdP AV 749

EARL HINES ALL STARS
Joe Thomas, tr.; Trummy Young, trb.; Coleman Hawkins, ts.; Earl Hines, p.; Teddy Walters, ch.; William Taylor, cbs.; William « Cozy » Cole, btr.

New York, 22 febbraio 1944.

Blue Moon (hlk 17)	Cel RA 8001
Just One More Chance (hlk 19)	Cel RA 8001

Nota. Nell'edizione originale (Keynote 1300) questo disco è sotto il nome di « Cozy Cole All Stars ».

EARL (FATHA') HINES (pianoforte con acc. di orchestra)
Scoops Carey, cl.; Earl Hines, p.; Clifton Best, ch.; Oscar Pettiford, cbs.; Rudy Taylor btr.

Chicago, dicembre 1947.

Sweet Honey Babe (47-S-6016)	MGM 7608

Nota. L'etichetta di questo disco porta « Earl Hines (pianoforte con orchestra) » benchè si tratti di un quintetto. Infatti l'edizione originale (MGM 10329) porta « Earl Hines Quintet ».

EARL HINES acc. dal SWINGTETTE
Earl Hines, p.; Floyd Smith, ch.; Arvell Shaw, cbs.; Sidney Catlett, btr.

1948.

The Day Will Come (48-S-452)	MGM 7625
Keyboard Kapers (48-S-453)	MGM 7608
Bop Omelette (48-S-455)	MGM 7625

EARL HINES QUINTET

Buck Clayton, tr.; Barney Bigard, cl.; Earl Hines, p.; Arvell Shaw, cbs.; Wallace Bishop, btr.

Parigi, 4 novembre 1949.

Night Life In Pompei (RJS 909-3) Mu **JH 1019**
Japanese Sandman (RJS 910-1) Mu **JH 1019**

JOHNNY HODGES

vedi anche:

Barney Bigard — Duke Ellington — Lionel Hampton

JOHNNY HODGES AND HIS ORCHESTRA

Cootie Williams, tr.; Lawrence Brown, trb.; Johnny Hodges, as. - ss.; Harry Carney, bs.; Duke Ellington, p.; Billy Taylor, cbs.; Sonny Greer, btr.

22 giugno 1938.

Pyramid (M 853) Parl **B 71086**
Empty Ballroom Blues (M 854) Parl **B 71086**

JOHNNY HODGES AND HIS ORCHESTRA

Emmett Berry, tr.; Vernon Brown, trb.; Johnny Hodges, as.; Harry Carney, bs.; Johnny Guarnieri, p.; Brick Freagle, p. - arr.; Billy Taylor, cbs.; Cozy Cole, btr.

1 agosto 1944.

Carney-Val In Rhythm (CC 2F) Cel **QB 7086**
Night Wind (CC 4F) Cel **QB 7086**

Nota. Le due incisioni sono state edite negli Stati Uniti su disco Keynote sotto il nome di « Billy Taylor's Big Eight ».

JOHNNY RODGES AND HIS ORCHESTRA

Taft Jordan, tr.; Lawrence Brown, trb.; Johnny Hodges, as.; Albert « Al » Sears, ts.; Billy Strayhorn, p.; Oscar Pettiford, cbs.; Wilbur de Paris, btr.

Fine 1947.

A Flower Is A Love Something (SR 1009) Cel **QB 7079**
Longhorn Blues (SR 1011) Cel **QB 7079**
Violet Blue (M 1018) Mu **JH 1002**

Harold Baker, tr.; Johnny Hodges, as.; Harry Carney, bs.; Billy Strayhorn, p.; Oscar Pettiford, cbs.; Sonny Greer, btr.

1948.

Searsy's Blues (M 2032) Mu **JH 1017**
A Little Taste (M 2033) Mu **JH 1002**
Let The Zoomers Drool (M 2034) Mu **JH 1017**

JOHNNY HODGES AND THE ELLINGTONIANS

Harold Baker, tr.; Quentin Jackson, trb.; Johnny Hodges, as.; Raymond Fol, p.; Wendell Marshall, cbs.; George « Butch » Ballard, btr.

Parigi, 20 giugno 1950.

Perdido (V 4015) Mu **JH 1050**
Sweet Lorraine (V 4018) Mu **JH 1049**
Bean Bag Boogie (V 4019) Mu **JH 1049**
Hop, Skip And Jump (V 4020) Mu **JH 1050**

JOHNNY HODGES E LA SUA ORCHESTRA

Formazione sconosciuta, si tratta di un contingente dell'orchestra di Duke Ellington con: Johnny Hodges, as.; Harry Carney, bs.; Lawrence Brown, trb.; Duke Ellington, p.; ed altri imprecisati.

1949.

Triple Play CGD Bst **QB 7095**
Why Was I Born CGD Bst **QB 7095**

Nota. Questo disco in originale (matrice Wax) era sotto il nome di Harry Carney.

BILLIE HOLIDAY

BILLIE HOLIDAY & HER ORCHESTRA
Buck Clayton, tr.; Bennie Morton, trb.; Lester Young, ts.; Teddy Wilson, p.; Freddie Green, ch.; Walter Page, cbs.; Jo Jones, btr.; Billie Holiday, voc.
New York, 12 gennaio 1938.
Back In Your Own Backyard (22283-1) BHv — Od SS A 2359

Buck Clayton, tr.; Dicky Wells, trb.; Lester Young, cl.; Margaret « Queenie » Johnson, p.; Freddie Green, ch.; Walter Page, cbs.; Jo Jones, btr.; Billie Holiday, voc.
New York, 15 settembre 1938.
The Very Thonght Of Yon (23467-1) BHv — Od SS A 2359

Roy Eldridge, tr.; Jimmy Powell, Carl Frye, as.; Kermit Scott, ts.; Sonny White, p.; Lawrence Lucie, ch.; John Williams, cbs.; Harold « Doc » West, btr.; Billie Holiday, voc.
New York, 29 febbraio 1940.
Ghost Of Yesterday (W 26572) BHv (retro Slim Gaillard) — Parl B 71116

LEROY HOLMES

LEROY HOLMES E LA SUA ORCHESTRA
Billy Butterfield, George « Pee Wee » Irwin, Jimmy Maxwell, tr.; Will Bradley, Buddy Morrow, Phil Giardina, trb.; Nuncio « Toots » Mondello, as.; Ernie Caceres, as. - cl.; George Dessinger, Phil Bodner, ts.; Bernie Leighton, p.; Ted Kotsoftis, cbs.; Al Seidel, btr.
New York, 1950.
The New Dixieland Parade (50-S-3042-4) — MGM 7657
The Sheik Of Araby (50-S-3043-2) — MGM 7657

Dick Severinson, Art Depew, Charlie Shavers, tr.; Will Bradley, George Arus, Phil Giardina, trb.; Herman « Hymie » Schertzer, as.; Babe Fresk, Boomie Richmond, ts.; Sol Schlinger, bs.; Teddy Wilson, p.; Carmen Mastren, ch.; Bob Carter, cbs.; Buzzy Drootin, btr.; The Starlighters, voc.
New York, 25 ottobre 1950.
Lyin' In The Hay (50-S-342) — MGM 7668
Oh Babe (50-S-343) — MGM 7668

Inoltre sono state pubblicate su MGM le seguenti due facce, di nessun interesse jazzistico, ma che si elencano per completezza:
Art Lund, voc., acc. da Orchestra diretta da Leroy Holmes.
Sugarfoot Rag — MGM 7635 - MGM 7739
Wilhelmina — MGM 7635
Serenata — MGM 7739

CLAUDE HOPKINS

ORCHESTRA CLAUDE HOPKINS
Albert Snaer, Sylvester Lewis, tr.; Ovie Alston, tr. - voc.; Fernando Arbello, Fred Norman, trb.; Edmond Hall, cl. - as. - bs.; Gene Johnson, Bobby Sands, sax.; Claude Hopkins, p. - arr.; Walter Jones, ch.; Henry Turner, cbs.; Pete Jacobs, btr.
New York, 6 aprile 1934.
My Gal Sal (15043) OAv (retro Earl Hines) — Br 4906
New York, 3 maggio 1934.
Don't Let Your Love Go Wrong (15162) — Br 4930

LENA HORNE

Incisioni di scarso interesse jazzistico. I complessi accompagnatori (il pianista e direttore Lennie Hayton è il marito della Horne) sono commerciali.

LENA HORNE con orchestra diretta da Lennie Hayton.
1947.
Love Of My Life — MGM 7526

Sometimes I'm Happy (10246 A) MGM 7540
Something To Live For (47-S-708) MGM 7540
Where Or When MGM 7558
The Lady Is A Tramp MGM 7558

Nota. Nel titolo « Sometimes I'm Happy » Lena Horne è in effetti accompagnata solo da un quartetto (piano e ritmi).

LENA HORNE con orchestra diretta da Luther Henderson, piano.
1947.

I Feel So Smoochie MGM 7510
Deed I Do MGM 7510
It's Mad, Mad, Mad (47-S-322) MGM 7512
He Makes Me Believe He's Mine (47-S-325) MGM 7512
I've Got The World On A String MGM 7526

Nota. In « 'Deed I Do » l'accompagnamento è fornito dal piano e dai ritmi.

HOLLYWOOD HUCKSTERS

THE HOLLYWOOD HUCKSTERS
Taft Jordan, tr.; Barney Bigard, cl. ;Otto Hardwicke, as.; Duke Brooks, p.; Fred Guy, ch.; Red Callender, cbs.; Sonny Greer, btr.
Hollywood, 24 febbraio 1945.

Bug In A Rug (582) Cap **CD 80156**

Nota. Questo disco in originale (Cap 48013) è etichettato: « Sonny Greer and the Duke's men ».

Charlie Shavers, tr.; Benny Goodman, cl.; Benny Carter, as.; Dave Cavanaugb, ts. - arr.; Joe Kock, bs.; Red Norvo, vibr.; Jimmy Rowles, p.; Irving Ashby, ch.; Red Callender, cbs.; Lee Young, btr.
Hollywood, 29 maggio 1947.

I Apologise (2006-2) Cap **CD 80156**

SPIKE HUGHES

vedi anche: Jimmy Dorsey

SPIKE HUGHES & HIS NEGRO ORCHESTRA
Lester « Sbad » Collins, Bill Dillard, Leonard « Han » Davis, tr.; Dicky Wells, Wilbur De Paris, George Washington, trb.; Benny Carter, Wayman Carver, as. - cl.; Howard Johnson, as.; Coleman Hawkins, ts.; Luis Russell, p.; Lawrence Lucie, cb.; Ernest « Bass » Hill, cbs.; Kaiser Marshall, btr.; Spike Hughes, dir.
New York, 19 maggio 1933.

Donegald Cradle Song (13360) DEB **D 5008**
Firebird (13381) DEB **D 5008**

HELEN HUMES

vedi anche: Ccunt Basie

HELEN HUMES (GENE NORMAN'S BLUES JUBILEE) acc. dall'Orcbestra di Roy Milton
Formazione sconosciuta (comprendente forse Lee Young, btr.).
1948-1949.

Million Dollar Secret (MM 1413) HHv Mu **JH 1035**
If I Could Be With You One Hour (337) HHv Mu **JH 1035**

PEE WEE HUNT

Frank Bruno tr.; Walter G. « Pee Wee » Hunt, trb.; Rosy McHargue, cl.; Carl Fisher, p.; Harvey Chermak, cbs.; Glenn Walker, btr.
Hollywood, fine 1947.

Wabash Blues (Cap 3338-3D)	Cap **CL 13098**
Bessie Couldn't Help It (Cap 3388-1D)	Cap **CL 13188**
High Society (Cap 3447-2D)	Cap **CL 13098**
The Charleston (Cap 4456)	Cap **CL 13188**

IVORY JOE HUNTER

IVORY JOE HUNTER e la sua Orchestra - Canta IVORY JOE HUNTER

Taft Jordan, tr.; Pete Clarke, as.; Albert « Budd » Johnson, ts.; Ernie Caceres, bs.; Ivory Joe Hunter, p. - voc.; Bill Pemberton, cbs.; Kelly Martin, btr.

New York, 21 ottobre 1949.

1 Almost Lost My Mind (49-S-369) 1JHv	MGM 7627
S. P. Blues (49-S-371) 1JHv	MGM 7627

J

ILLINOIS JACQUET

vedi anche:

Count Basie	Ella Fitzgerald
Milton Jackson	Jazz at the Philharmonic

ILLINOIS JACQUET AND HIS ORCHESTRA

Russell Jacquet, tr.; Henry Coker, trb.; Battiste « Illinois » Jacquet, ts.; Arthur Dennis, bs.; « Sir » Charles Thompson, p.; Ulysses Livingston, ch.; Billy Hadnott, cbs.; Johnny Otis, btr.

Hollywood, 1945.

Flyin' Home p. I e II (3A-3B)	Cel **QB 7081**

ILLINOIS JACQUET E LA SUA ORCHESTRA

Grande formazione comprendente: Slim Romero (Fats Navarro), tr.; Dicky Wells, trb.; Jimmy Powell, as.; Illinois Jacquet, ts.; Leo Parker, bs.; prob. Bill Doggett, p.

1948.

Jivin' With Jack The Bellboy p. 1 (Part 8126)	CGD Bst. **QB 7089**
Jivin' Whit Jack The Bellboy p. 2 (Part 8127) IJ ts solo	CGD Bst. **QB 7089**

Nota. Mentre la prima faccia del CGD Bst. QB 7089 è effettivamente «Jivin'» la seconda non ha niente in comune con la prima e non ne rappresenta la continuazione. Si tratta di un lungo assolo su tempo lento di IJ. Dato che nell'accoppiamento Blue Star 166 francese sul retro di « Jivin' » si trova « You left me all alone », è possibile che si tratti di questa incisione.

ILLINOIS JACQUET AND HIS ORCHESTRA

Joe Newman, Russell Jacquet, Theodore « Fats » Navarro, tr.; Jimmy Powell, as.; Illinois Jacquet, ts.; « Sir » Charles Thompson, p.; Freddy Green, ch.; Al Lucas, cbs.; Shadow Wilson, btr.

New York, 1° aprile 1947.

Blow Illinois Blow (137 AL)	Cel **QB 7069**
Illinois Blows The Blues (138 AL)	Cel **QB 7069**

Nota. In quest'ultima faccia suonano Jacquet e la sezione ritmica.

JAM SESSION

JAM SESSION

Bernard « Bunny » Berigan, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Thomas « Fats » Waller, p.; Dick McDonough, ch.; George Wettling, btr.

New York, 24 marzo 1937.

Honeysuckle Rose (OA 06581)	VdP **GW 1473**
Blues (OA 06582)	VdP **GW 1473**

HARRY JAMES

vedi anche:
Benny Goodman Metronome All Stars

Parecchie delle incisioni di James hanno un contenuto jazzistico del tutto superficiale. Tuttavia tutti i suoi dischi sono qui elencati per completezza.

HARRY JAMES E LA SUA ORCHESTRA
Harry James, Wilbur « Buck » Clayton, tr.; Vernon Brown, trb.; Earl Warren, Ronald Dick « Jack » Washington, Herschal Evans, s.; Jess Stacy, p.; Walter Page, cbs.; Jo Jones, btr.
New York, 5 gennaio 1938.
One O'Clock Jnmp (B 22252) Co **D** 13231

HARRY JAMES AND HIS BOOGIE WOOGIE TRIO
Harry James, tr.; Pete Johnson, p.; Johnny Williams, cbs.; Eddie Dougherty.
New York, 1° febbraio 1939.
Boo-Woo (24060) Parl **B** 71102

Formazione C. S. ma Albert Ammons, p.; per Pete Johnson.
Stessa data.
Woo-Woo (24061) Parl **B** 71102

HARRY JAMES AND HIS ORCHESTRA
Harry James, Tommy Gonsoulin, Claude Bowen, Jack Palmer, tr.; Russell Brown, Truett Jones, trb.; Dave Matthews, Claude Lakey, Bill Luther, Drew Page, s.; Jack Gardner, p.; Bryan « Red » Kent, ch.; Thurman Teague, cbs.; Ralph Hawkins, btr.
New York, 20 febbraio 1939.
Two O'Clock Jump (BW 24194) Co **D** 13231

HARRY JAMES E LA SUA ORCHESTRA
Formazione C. S.
New York, 6 aprile 1939.
Ciribiribin (BW 24514) Parl **B** 71084
Sweet Georgia Brown (BW 24515) Parl **B** 71084

Harry James, Claude Bowen, Al Stearns, Nick Buono, tr.; Dalton Rizzotto, Hoyt Bohannon, Harry Rodgers, trb.; Vido Musso, Claude Lakey, Chuck Gentry, Johnny Mezey, s.; Al Lerner, p.; Ben Heller, ch.; Thurman Teague, cbs.; Micky Scrima, btr.
New York, 22 gennaio 1941.
La Paloma (Co 29542) Co **CQ** 1967

HARRY JAMES AND HIS ORCHESTRA
Formazione C. S. ma Dick Haymes, voc.; aggiunto.
Stessa data.
Ol' Man River (Co 29543) SHv Parl **B** 71079
13 febbraio 1941.
The Flight Of The Bumble Bee (Co 29726) Parl **B** 71057
The Carnival Of Venice (Co 29727) Parl **B** 71057

Harry James, Claude Bowen, Nick Buono, tr.; Dalton Rizzotto, Hoyt Bohanon, Harry Rodgers, trb.; Claude Lakey, Sam Marowitz, Dave Matthews, Clint Davis, s.; Sindel Kopp, Leo Zorn, Alex Pevsner, vl.; Bill Spears, viola; Elias Flede, cello; Al Lerner, p.; Ben Heller, ch.; Thurman Teague, cbs.; Micky Scrima, btr.
6 ottobre 1941.
Nobody Knows The Trouble I've Seen (Co 30997) Parl **B** 71079

HARRY JAMES QUINTET
Harry James, tr.; Willie Smith, as.; Arnold Rosenberg « Ross », p.; Allan Reuss, ch.; Edward Mihelich, sbs.; Carl M. Maus, btr.
21 novembre 1944.
I'm Confessin' (HCO 1138) Parl **B** 71062

HARRY JAMES AND HIS ORCHESTRA
Harry James, Irwin Berker, James Campbell, Al Ramsey, James Trouman, tr.; Vic Hamann Jess Heath, Charlie Preble, Juan M. Tizol, trb.; Willie Smith, Murray Williams, Clint Davis, Corky Corcoran, Stewart Bruner, s.; Robert Bein, Sam Caplan, John De Voogdt, Sol Gliskin, Jack Gootkin, George Grossman, Henry Jaworski, Ernest Karpati, Gerson Ober-

Erroll Garner

Dodo Marmarosa

Tadd Dameron

Lester Young

Sonny Stitt

Zoot Sims

stein, Jerome Reisler, vl.; David Uchitel, William Spear, Harold Sorin, Alexander Neiman, viole; Carl Zeigler, Elias Friede, celli; Arnold Ross, p.; Hayden Causey, cb.; Ed Mihelich, cbs.; Ray Toland, btr.; Kitty Kallen, voc.

New York, 24 luglio 1945.

Autumn Serenade (Co 35082) — Parl B 71062

HARRY JAMES E LA SUA ORCHESTRA

Formazione C. S.

New York, 7 agosto 1945.

The Wonder Of You (Co 35098) KKv — Co CQ 1644

Formazione C. S. salvo Jimmy Grimes, tr.; per Ramsey; Ed Rosa, s.; per Williams; Nick Pisani, L.N. Kurkdjie, vl.; per Caplan and Gliskin; Mischa Russell, Sam Freed, Gerald Joyce, David Sterkin, viole; per Uchitel e Sorin; Cy Bernard, cello; per Zeigler, Buddy De Vito, voc.; aggiunto.

Hollywood, 8 novembre 1945.

I'm Always Chasing Rainbows (HCO 1593) BDVv — Co CQ 1609

Formazione C. S. ma Nick Fatool, btr.; per Toland; Willie Smith, voc.; niente violini.

19 dicembre 1945.

Who's Sorry Now (HCO 1830) WSv — Co CQ 1665

Harry James, Jimmy Grimes, James Campbell, Leonard Corris, Irwin Berker, tr.; Vic Hamann, Charlie Preble, Dalton Rizzotto, Juan M. Tizol, trb.; Willie Smith; Ed Rosa, Corky Corcoran, Clint Davis, Stewart Brunes, s.; Nick Pisani, Eddie Bergman, Al Beller, Paul Lowenkron, Harry Bluestone. Jerry Reisler, Ernest Karpati, Henry Jaworski, Jack Gootkin, John De Voogdt, Robert Bein, vl.; Sam Freed, William Spear, Leonard Atkins, viola; Cy Bernard, Elias Friede, cello; Arnold Ross, p.; Hayden Causey, ch.; Ed Mihelich, cbs.; Lou Fromm, btr.; Ginnie Powell, voc.

20-21 febbraio 1946.

Do You Love Me (HCO 1728) GPv — Co CQ 1609
As If I Didn't Have Enough On My Mind (HCO 1728) BDCv — Co CQ 1644

Formazione C. S. però niente violini, e Jimmy Salko, tr.; per Corris, e Dick Noel, trb.; per Hamann.

22 maggio 1946.

Easy (HCO 1729) — Co CQ 1665

Formazione C. S. ma Buddy De Vito, voc.; aggiunto.

27 maggio 1948.

This Is Always (HCO 1826) BDVv — Co CQ 1683
And Them It's Heaven (HCO 1828) BDVv — Co CQ 1683

HARRY JAMES E LA SUA ORCHESTRA

Formazione sconosciuta, comprendente Harry James, tr.

1948.

Jealousy (HCO 2148-2) — Co CQ 1764
Moonglow (HCO 2149) — Co CQ 1764

Formazione sconosciuta, comprendente Harry James, tr.

1946-1947.

Pagan Love Song (HCO 2585) — Co CQ 1967

Harry James, Nick Buono, Gene Komer, Pinky Savitt, Ralph Osborn, tr.; Ziggy Elmer, Vic Hamann, Charles Preble, Juan Tizol, trb.; Willie Smith, as.; Eddie Rosa, as. - cl.; Poland Sachelle, Corky Corcoran, ts. - bs.; Bruce McDonald, p.; Tiny Timbrell, ch.; Ed Mihelich, cbs.; Bud Combine, btr.; Marion Morgan, voc.

11 marzo 1947.

Hankerin' (HCO 2748) MMv — Co CQ 2277

HARRY JAMES & RHYTHM SECTION

Harry James, tr.; acc. da piano, basso, batteria, sconosciuti.

1949.

Limehouse Blues (RHCO 4012) — Co CQ 2142
The Man I Love (RHCO 4013) — Co CQ 2142

HARRY JAMES E LA SUA ORCHESTRA

Formazione sconosciuta, comprendente Harry James, tr.

1949.

Circus Days (RHCO 4240) — Co CQ 2277

HARRY JAMES E LA SUA ORCHESTRA
Formazione sconosciuta, comprendente Willie Smith, as.; e Harry James, tr.

Data sconosciuta.

Melancholy Rhapsody	Col CQ 2452
Get Happy	Col CQ 2452

CHUBBY JACKSON

vedi anche:
Woody Herman WNEW

CHUBBY JACKSON AND HIS ORCHESTRA
Conti Condoli, tr; Emmett Carl, ts.; Tony Aless, p.; Billy Bauer, ch.; Greig Stewart « Chubby » Jackson, cbs.; Mel Zelnik, btr.

2 maggio 1947.

The Happy Monster (AME 178 A)	Parl B 71099
Follow The Leader (AME 178 B)	Parl B 71099
« Mom » Jackson (AME 179 B)	Parl B 71098
L'Ana (AME 179 A) EC, CC, CJv	Parl B 71098

MAHALIA JACKSON

MAHALIA JACKSON, voc.; acc. da Mildred Falls, p.; Herbert J. Francis, bo.; Samuel Patterson, ch.

Chicago, 20 dicembre 1947.

In My Home Over There (C 2197-1D3)	Mu JH 1027

Samuel Patterson via. Stessa data.

Since The Fire Started Burning In My Soul (C 2200-1D1-KA)	Mu JH 1027

MILTON JACKSON

vedi anche: Gizzy Gillespie

MILTON JACKSON WITH KENNY CLARKE AND HIS CLIQUE
Kinney Dorham, tr.; Julius Watkins, corn. franc.; Bill Mitxhell, ts.; Milton Jackson, vib. - p.; Dillon « Curley » Russell, timpani e conga; Kenny Clarke, btr.

New York, 25 gennaio 1949.

Bruz (KC 172 A)	Cel QB 7068
You Go To My Head (KC 173 C)	Cel QB 7060
Roll'em Bags (KC 174 B)	Cel QB 7060
Conglomerations (KC 176)	Cel QB 7068.

JAZZ AT THE PHILHARMONIC

Registrazione da concerti pubblici organizzati da Norman Granz.
Volume V.

J. J. Johnson, trb.; Jack McVea, ts.; Battiste « Illinois » Jacquet, ts.; Nat « King » Cole, p.; Les Paul, ch.; Johnny Miller, cbs.; Lee Young, btr.

Circa autunno 1946.

Blues p. 1ª (455-V-17)	Cel QB 7042
Blues p. 2ª (456-V-18)	Cel QB 7042
Blues p. 3ª (457-V-19)	Cel QB 7043
Lester Leaps In (458-V-22)	Cel QB 7043
Lester Leaps In (459-V-23)	Cel QB 7044
Lester Leaps In (460-V-24)	Cel QB 7044

Nota. I dischi sono stati pubblicati in Italia sotto il titolo « Norman Granz Session » anzichè JATP. La presenza di Lester Young, ts.; in questa seduta è dubbia.

JAZZBAND ORIGINALE AMERICANO

JAZZBAND ORIGINALE AMERICANO
(per il disco Od O-7626 vedi: Goofus Five e Clarence Williams).

JAZZ CLUB
(Inghilterra)

MARK WHITE PRESENTS THE « JAZZ CLUB »
Jack Jackson, tr.; Nobby Clark, trb.; Harry Gold, ts. - sb.; Sid Phillips, cl.; Milly Munn, p.; Jack Llewellyn, ch.; Will Hemmings, cbs.; Max Abrams, btr.
Londra, 23 febbraio 1949.
Panama (DR 13262) — De 701 - De F 9190
Fredd Randall, tr.; Geoff Love, trb.; Laurie Gold, ts.; Freddie Gardnes (*), Cliff Townsend, Brùce Turner, cl.; Dill Jones, p.; Vic Lewis, ch.; Hank Hobson, cbs.; Max Abrams, btr., Eddie Condon, arr.
Londra, 24 febbraio 1949.
Clarinet Blues (DR 13264) (*) — De 701 - De F 9190
Black And Blue (DR 13265) (retro Ted Heath) — De 690

INTERNATIONAL JAZZMEN

INTERNATIONAL JAZZMEN
Bill Coleman, tr.; Buster Bailey, cl.; Benny Carter, as.; Coleman Hawkins, ts.; Nat « King » Cole, p.; Oscar Moore, ch.; John Kirby, cbs.; Max Roach, btr.; Kay Starr, voc.
Hollwood, 30 marzo 1945.
If I Could Be With You (600) KSv — Cap CD 80180
Riffmarole (602) — Cap CD 80180

JERRY JEROME

vedi anche:
Glenn Miller   Artie Shaw

JERRY JEROME AND HIS ALL STARS
Allen « Yank » Lawson, tr.; Ray Conniff, trb.; Jerry Jerome, ts.; Johnny Guarnieri, p.; Bob Haggart, cbs.; George Wettling, btr.
New York, 28 gennaio 1944.
When You Grow Too Old To Dream (605-A) — Cel QB 7014
Arsenic And Old Face (608) — Cel QB 7014
Nota. La formazione data dall'etichetta è errata.
Charlie Shavers, tr.; Bill Stegmeyer, cl.; Jerry Jerome, ts.; Bill Clifton, p.; Sidney Weiss, cbs.: Gordon « Specs » Powell, btr.
New York, 7 novembre 1944.
Walkin' With Jerry (822) — Cel QB 7015
Roses Of Washington Heights (824) — Cel QB 7015

BUNK JOHNSON

BUNK JOHNSON E LA SUA ORCHESTRA NEW ORLEANS
Willie « Bunk » Johnson, tr.; Jim Robinson, trb.; George Lewis, cl.; Alton Purnell, p.; Lawrence Marrero, ch.; Alcide « Slow Drag » Pavageau, cbs.; Warren « Baby » Dodds, btr.
6-19 dicembre 1945.
A Closer Walk With Thee (D 5 VB 887) — VdP HN 2819
Snag It (D 5 VB 888) — VdP HN 2781
High Society (D 5 VB 997) — VdP HN 2819
Franklin Street Blues (D 5 VB 999) — VdP HN 2781

BUNK JOHNSON AND HIS STREET PARADERS
Formazione C. S. ma Kid Collins, btr.; per Dodds; e Alton Purnell, omesso.
Prob. 1945-1946.

Tiger Rag (T 1)	HoJ 15
Weary Blues (T 2)	HoJ 15
Make Me A Pallet On The Floor (T 3)	Mu **JH 1086**
Careless Love (T 4)	Mu **JH 1086**

JAMES P. JOHNSON

vedi anche:
Ida Cox — Bessie Smith
Eddie Condon — Mezz Mezzrow
Albert Nicholas

ORCHESTRA JIMMY JOHNSON
Formazione probabile: Joe « King » Oliver, Dave Nelson, tr.; James Archey, trb.; Charlie Frazier, due musicisti sconosciuti, s.; Thomas « Fats » Waller, James P. Johnson, p.; Bernard Addison, oppure Teddy Bunn, bjo.; Harry Hull, cbs.; batterista sconosciuto, Keep Shufflin Trio, voc. E' comunque accertata la presenza di Oliver, Archey, Waller e Johnson.
New York, 28 novembre 1929.

Yon'vo Got To Bo Modernistio (BVE 57702-2)	Gr **R 14398**
Yon Don't Understand (BVE 57701-2)	Gr **R 14398**

JAMES JOHNSON (piano)

Ronmania (15110) (retro: Fats Waller)	Lon **L 808**

Nota. Incisione effettuata da un piano meccanico. La data è sconosciuta ma comunque è precedente al 1930.

JAMES P. JOHNSON & HIS ORCHESTRA
Henry « Red » Allen, tr.; Jack C. Higginbotham, trb.; Eugene « Honeybear » Sedric, ts.; James P. Johnson, p.; Albert Casey, ch.; Johnny Williams, cbs.; Sidney « Big Sid » Catlett, btr.; Anna Robinson, voc.
9 marzo 1939.

Harlem Woogie (w 24205) ARv (retro Mildred Bailey)	Od SS **A 2352**

LONNIE JOHNSON

vedi anche:
Louis Armstrong — Duke Ellington — Eddie Lang

LONNIE JOHNSON, voc. e ch.; Allen Smith, p.

Jelly Roll Baker (5374-x1 A.N.M.)	HoJ 20
Drnnk Again (5353-2-A.N.M.)	HoJ 20

PETE JOHNSON

vedi anche:
Harry James — Meade Lux Lewis — Just Jazz

PETE JOHNSON
Pete Johnson, p.; Joe Turner, voc.
30 dicembre 1938.

Goin' Away Blues (23891) JTv	Parl **B 71133**
Roll' Em Pete (23892) JTv	Parl **B 71133**

PETE JOHNSON & HIS BOOGIE WOOGIE BOYS
Hot Lips Page, tr.; Buster Smith, as.; Pete Johnson, p.; Lawrence Lucie, ch.; Abe Bolar, cbs.; Eddie Dougherty, btr.; Joe Turner, voc.
30 giugno 1939.

Cherry Red (25023) JTv	Parl **B 71134**

Lovin' Mama Blues (25025) JTv — Parl B 71134

Nota. Per gli assoli di piano nella serie « Just Jazz » vedi « Just Jazz ».

SCOTT JOPLIN

RECORDED FROM A PLAYER PIANO ROLL AS PLAYED BY SCOTT JOPLIN
Scott Joplin, p. solo.

Weeping Willow Rag (SL 3) (retro James Scott) — Cir ES 40021

LOUIS JORDAN

vedi anche:
Louis Armstrong — Ella Fitzgerald — Chick Webb

LOUIS JORDAN AND HIS TYMPANY FIVE

Eddie Roane, tr.; Louis Jordan, as. - voc.; Arnold Thomas, p.; Al Morgan, cbs.; Rossière « Shadow » Wilson, btr.

1 marzo 1944.
I Like 'Em Fat Like That (W 71819) — De BM 1403

Leonard Graham, tr.; Louis Jordan, as. - voc.; Freddie Simon, ts.; William Austin, p.; Al Morgan, cbs.; Alec « Razz » Mitchell, btr.

New York, 18 gennaio 1945.
Buzz Me (W 72709) — De BM 1395
Caldonia (W 72711) — De BM 1395

Aaron Izenhall, tr.; Louis Jordan, as. - voc.; Josh Jackson, ts.; Bill Davis, p.; Carl Hogan, ch.; Po Simpkins, cbs.; Eddie Byrd, btr.

New York, 16 luglio 1945.
How Long Must I Wait For You (W 72977) (retro L. Armstrong) — De BM 1363
Salt Pork West Virginia (W 72979) — De BM 1322

New York, 15 ottobre 1945.
Reconversion Blues (W 73082) — De BM 1322

New York, 23 gennaio 1946.
Beware (W 73303) — De BM 1172
Don't Let The Sun Catch Your Cryin' (W 73304) — De BM 1403
Choo Choo Ch'Boogie (W 73305) — De BM 1274
That Chick's Too Young To Fry (W 73307) — De BM 1274

New York, 26 giugno 1946.
Ain't Nobody Here But Us Chickens (W 73644) — De BM 1176

Aaron Izenhall, tr.; Louis Jordan, as. - voc.; Eddie Johnson, as.; Bill Davis, p.; Carl Hogan, ch.; Dallas Bartley, cbs.; Christopher Columbus, btr.

New York, 10 ottobre 1946.
All For Love Of Lil (W 73716) — De BM 1341
Texas And Pacific (W 73717) — De BM 1172

Los Angeles, 23 gennaio 1947.
Open The Door Richard (L 4351) — De BM 1176

Per le seguenti facce mancano dati; si ritiene però che la formazione sia rimasta pressochè immutata.

New York, 10 giugno 1947.
Every Man To His Own Profession (W 73884) — De BM 1415
Run Joe (W 73886) — De BM 1341

Los Angeles, novembre 1947.
Chicky Mo, Craney Crow (L 4574) — De BM 1422

Los Angeles, dicembre 1947.
Safe Sane And Single (L 4887) — De BM 1361
You Broke Your Promise (L 4889) — De BM 1361

New York, aprile 1949.
Push Kee Pee Shee Pie (W 74833) — De BM 1474
Cole Slaw (W 74834) — De BM 1415

Beans And Corn Bread (W 74835) De **BM 1422**
New ork, agosto 1949.
Hungry Man (W 75121) De **BM 1474**
Fine 1951.
Never Trust A Woman (81912) Fonit 1629
Slow Down (81910) Fonit 1629

JUST JAZZ

Registrazioni da concerti pubblici organizzati dal disc-jokey Gene Norman, dal 1947 in poi a Los Angeles.

JUST JAZZ N. 4
Erroll Garner, p.; Irving Ashby, ch.; George « Red » Callender, cbs.; Jackie Mills, btr
1947.
Lover p. 1ª (5 AN) Mu **JH 1042**
Lover p. 2ª (5 BN) Mu **JH 1042**

JUST JAZZ N. 11
Ernie Royal, tr.; Wardell Gray, Vido Musso, ts.; Arnold Ross, p.; Barney Kessel, ch.; Harry Babasin, cbs.; Don Lamond, btr.
Sweet Georgia Brown (MM 860) Mu **JH 1061**
Sweet Georgia Bop (MM 861) Mu **JH 1061**
Jnst Bop p. 1ª e 2ª (MM 862-3) Mu **JH 1021**
Just Bop p.1ª e 4ª (MM 864-5) Mu **JH 1022**

JUST JAZZ N. 3
Gli stessi che al JJ n. 4; Wardell Gray, ts., aggiunto.
1947.
Blue Lou p. 1ª e 2ª (MM 912-3) Mu **JH 1012**

JUST JAZZ N. 2
Howard McGhee, tr.; Vic Dickenson, trb.; Benny Carter, as.; Wardell Gray, ts.; Erroll Garner, p.; Irving Ashby, ch.; Red Callender, cbs.; Jackie Mills, btr.
1947.
One O'Clock Jnmp (MM 914) Mu **JH 1040**
Two O'Clock Jnmp (MM 915) Mu **JH 1040**
Three O'Clock Jump (MM 916) Mu **JH 1041**
Four O'Clock Jump (MM 917) Mu **JH 1041**

JUST JAZZ N. 12
Charlie Shavers, tr.; Willie Smith, as.; Stanley « Stan » Getz, ts.; Nat « King » Cole, p.; Oscar Moore, ch.; Johnny Miller, cbs.; Louie Bellson, btr.; Red Norvo, vibr.
How High The Moon (MM 992) Mu **JH 1043**
How High The Stars (MM 993) Mu **JH 1043**
How High The Sky (MM 994) Mu **JH 1044**
How High The Snn (MM 995) Mu **JH 1044**

JUST JAZZ N. 7
Erroll Garner, p. solo.
Tenderly (MHR 1133) Mu **JH 1011**
Someone To Watch Over Me (MHR 1134) Mu **JH 1011**

JUST JAZZ N. 12
Vedi precedente JJ n. 12.
Charlie's Got Rhythm (MM 1546-47) p. 1ª e 2ª Mu **JH 1062**

JUST JAZZ N. 16
Art Tatum, p. solo
Maggio 1949.
Hnmoresque (JJ 6x81) Mu **JH 1063**
Boogie Woogie (JJ 6x82) Mu **JH 1009**
Yesterdays (JJ 6x84) Mu **JH 1031**
I Know That You Know (JJ 6x85) Mu **JH 1063**
Willow Weep For Me (JJ 6x86) Mu **JH 1009**
Gershwin Medley (JJ 6x87) Mu **JH 1031**

JUST JAZZ N. 17
Pete Johnson, p. solo.
Yancey Special Boogie (JJ 6x88) Mu **JH 1010**

J.J. Boogie (JJ 6x89) Mu **JH 1010**
Swanee River Boogie (JJ 6x90) Mu **JH 1037**
St. Louis Blues (JJ 6x91) Mu **JH 1037**

JUST JAZZ N. 18
Teddy Edwards, ts.; Erroll Garner, p.; John Simmons, cbs.; Chuck Thompson, btr.; Dave Lambert, scat. voc.
Cherokee p. 1ª e 2ª (JJ 6x92-3) Mu **JH 1064**

K

HAL KEMP

ORCHESTRA HAL KEMP
Prob.: Bunny Berigan, Mickey Bloom, tr.; Jimmy James, trb.; Hal Kemp, Saxie Dowell, Ben Williams, Joe Gillespie, s.; John Scott Trotter, p.; Paul Weston, tuba; Olly Humphries, bjo.; Skinnay Ennis, btr.
Prima metà 1930.
Mary Jane (retro The Blue Rhythm Boys) Br 4777

Nota. E' probabile che in Italia esistano altri dischi Brunswick di questa orcbestra comprendente Bunny Berigan.

STAN KENTON

Da un punto di vista strettamente jazzistico buona parte della produzione incisa da questa orchestra non dovrebbe trovare posto qui. Tuttavia, tenuto conto della sua notorietà, tutte le incisioni sono state elencate per completezza.

STAN KENTON E LA SUA ORCHESTRA
Frank Beach, Chico Alvarez, Earl Collier, tr.; Dick Cole, Harry Forbes, Lorin Aaron, trb.; Jack Ordean, Ted Romersa, as.; Claude Lakey, Red Dorris, ts.; Bob Gioga, bs.; Ted Repay, p.; Al Costi, ch.; Howard Rumsey, cbs.; Marvin George, btr.
New York, 13 febbraio 1943.
Gambier's Blues (70315) (retro Jerry Gray) Fonit 1633

STAN KENTON E LA SUA ORCHESTRA
Karl George, Buddy Cbilders, John Carroll, Ray Borden, Dick Morse, tr.; Harry Forbes, Bart Varsalona, George Faye, trb.; Eddie Meyers, Arthur « Art » Pepper, as.; Red Dorris, Maurice Beeson, ts.; Bob Gioga, bs.; Stanley « Stan » Kenton, p.; Bob Ahern, cb.; Clyde Singleton, cbs.; Joe Vernon, btr.
Hollywood, 19 novembre 1943.
Artistry In Rhythm (Cap 114 A) SKa Cap **CL 13012**

Ray Wetzel, John Anderson, Russ Burgher, Bob Lamperis, Buddy Childers, tr.; Jimmy Simms, Bart Varsalona, Fred Zito, Milt Kabak, trb.; Al Anthony, Bob Gioga, Harry « Boots » Mussulli, Vido Musso, Bob Cooper, s.; Stan Kenton, p.; Bob Ahern, ch.; Eddie Safranski, cbs.; Ralph Collier, btr.; June Christy, voc.
Hollywood, ottobre 1945.
Just A Sittin' And A Rockin' (Cap 777) JCv Cap **CL 13030**
Painted Rhythm (Cap 779) SKa Cap **CL 13016**

Chico Alvarez, tr., per Lamperis; Kai Winding, trb., per Simms; Sheldon « Shelly » Manne, btr., per Collier. Pete Rugolo, arr.
Hollywood, aprile 1946.
Rika Jika Jack (Cap 1135) JCv Cap **CL 13056**
Artistry In Boogie (Cap 1136-2R) PRa Cap **CL 13012**
Come Back To Sorrento (Cap 1137-2D) PRa Cap **CL 13250**
Hollywood, luglio 1946.
Artistry In Percussion (Cap 1195) PRa Cap **CL 13056**
Safranski (Cap 1196) PRa Cap **CL 13357**
Hollywood, 25 luglio 1946.
Fantasy (Cap 1218-5L) Gene Roland arr. Cap **CL 13627**

Le sole sezioni sax. e ritmica.
Hollywood, 25 agosto 1946.
Opus In Pastels (Cap 1311-2L) SKa Cap **CL 13357**

Ken Hanna per Burgher, tr.; Milt Bernhart e Skip Layton, trb., aggiunti. Red Dorris ed Eddie Meyers, as., per Mussulli ed Anthony; Eugenio Reyes, maracas, ed Ivan Lopez, bongo, aggiunti.

Hollywood, 31 marzo 1947.

Machito (Cap 1805-1L1) — Cap CL 13250
Lover (Cap 1809) — Cap CD 15031

Al Porcino, Buddy Childers, Chico Alvarez, Ken Hanna, Ray Wetzel, tr.; Milt Bernhardt, Harry Forbes, Eddie Bert, Harry Betts, Bart Varsalona, trb.; Frank Pappalardo, George Weidler, as.; Warner Weidler, Bob Cooper, ts.; Bob Gioga bs.; Stan Kenton, p.; Laurindo Almeida, ch.; Eddie Safranski, cbs.; Shelley Manne, btr.; Jack Costanzo, bongo; June Christy, voc.; Pete Rugolo, arr.; René Touzet, maracas.

Hollywood, 24 settembre 1947.

Soothe Me (Cap 2274) JCv — Cap CD 15031

Hollywood, 25 settembre 1947.

Curiosity (Cap 2279) PRa — Cap CD 80172
Theme To The West (Cap 2280) SKa — Cap CD 80172

Hollywood, 22 ottobre 1947.

Impressionism (Cap 2364-5D) PRa - GW, as. solo. — Cap CL 13377

Renè Touzet, maracas, via.

I Told Ya I Love Ya Now Get Out (Cap 2368) JCv — Cap CL 13030

Novembre 1947.

Cuban Carnival (Cap 2667-5D-2) PRa — Cap CL 13613
Peauut Veudor (Cap 2668) PRa — Cap CL 13016
Thermopolae (Cap 2670 z) — Cap CD 80010

Hollywood, 21 dicembre 1947.

How High The Moon (2937) NHa, JCv — Cap CD 80010

Hollywood, 22 dicembre 1947.

Harlem Holiday (Cap 2942-3D) SKa — Cap CL 13377
Somnambulism (Cap 2945-4D-1) KHa — Cap CL 13613

John Anderson, tr., per Al Porcino; Skip Layton e Kai Winding per Eddie Bert e Harry Betts; Boots Mussulli ed Eddie Meyers, as., per Pepper e G. Weidler; Vido Musso, ts., per W. Weidler; Bob Ahern, ch., per Almeida. Costanzo via. Gene Roland, arr.

Hollywood, 18 luglio 1947.

Ecuador (Cap 4435) GRa — Cap CL 13627

Nota. Nonostante il numero di matrice alto, l'incisione risulta anteriore alle precedenti. Pare si tratti di incisione effettuata originariamente per l'AFRS ed in seguito messa in catalogo. In ogni caso viene elencata a questo punto in quanto la presente discografia è effettuata in base al numero progressivo delle matrici.

Chico Alvarez, Buddy Childers, Maynard Ferguson, Dan Palladino, Shorty Rogers, tr.; Milt Bernhart, Harry Betts, Bart Varsalona, Bill Russo, Bob Fitzpatrick, trb.; Art Pepper, as.; Budd Shank, as. - fl.; Bob Cooper, ts. - corno francese - oboe; Bart Calderall, ts. e fagotto; Bob Gioga, bs.; Jim Cathchart, Earl Cornwell, Anthony Doria, Lew Elias, Jim Holmes, Alex Law, Herber Hoffner, Carl Ottobrino, Dave Schakner, vl.; Stan Harris, Leo Selic, Sam Singer, viola; Harlod Bemko, Zachary Bock, Jack Wolfe, cello; Stan Kenton, p.; Laurindo Almeida, ch.; Don Badgley, cbs.; Gene Englund, tuba, Shelly Manne, btr.; Carlos Vidal, bongo. Franklyn Marks, Bob Graettinger, arr.

Hollywood, 4 febbraio 1950.

Louesome Road (Cap 5482) PRa, JCv — Cap CE 80055
Incident In Jazz (Cap 5484) BGa — Cap CE 80055
Evening In Pakistau (Cap 5487) FMa — Cap CL 13334

Gli stessi ma via sezioni, vl., viole, cello, Carlos Vidal e Gene Englund.

Hollywood, 5 febbraio 1950.

Jolly Rogers (Cap 5491) SRa — Cap CL 13334

Stessa formazione della seduta 4 febbraio 1950 ma S. Rogers, arr.

18 maggio 1950.

Art Pepper (Cap 6045) SRa — Cap CE 80148

15 giugno 1950.

Maynard Ferguson (Cap 6095) SRa — Cap CE 80148
Shelly Manne (Cap 6096) SKa — Cap CE 80175

Chico Alvarez, Maynard Ferguson, John Howell, Al Porcino, Shorty Rogers, tr.; Bob Fitz-

patrick, Milt Bernhardt, Eddie Bert, Bart Varsalona, trb.; Art Pepper, Bud Shank, as.; Bart Calderall, Bob Cooper, ts.; Bob Gioga, bs.; Stan Kenton, p.; Ralph Blaze, ch.; Don Badgley, cbs.; Shelley Manne, btr.

21 agosto 1950.

June Christy (Cap 6527) SKa, JKv — Cap **CE 80175**

Maynard Ferguson, Shorty Rogers, John Howell, Ray Wetzel, Chico Alvarez, tr.; Bob Fitzpatrick, Dick Kenny, Harry Betts, Bart Varsalona, Milt Bernhart, trb.; Art Pepper, Bud Shank, as.; Bart Calderall, Bob Cooper, ts.; Bob Gioga, bs.; Stan Kenton, p.; Ralph Blaze, ch.; Don Badgley, cbs.; Shelly Manne, btr.; Renè Touzet, maracas.

Hollywood, 20 marzo 1951.

Artistry In Tango (Cap 7316-N2) SKa — Cap **CL 13525**
September Song (Cap 7317-N1) Coro voc. — Cap **CL 13525**

C. S. Eddie Gomez e Ray Wetzel, voc. in « Tortillas and Beans », Gene Roland, arr.

Hollywood, 28 marzo 1951.

Tortillas And Beans (Cap 7342-D1) RW, GR, arr. — Cap **CL 13561**
Dynaflow (Cap 7344-D1) RWa — Cap **CL 13561**

Gli stessi della seduta 20-3-51 ma Gene Howard e Gene Roland arr.

27 maggio 1951.

Laura (Cap 7593) GHa — Cap **CE 80160**

31 maggio 1951.

Jump For Joe (Cap 7605) GRa — Cap **CD 80160**

BARNEY KESSEL

vedi anche:

Charlie Barnet — Artie Shaw
Just Jazz — Charlie Parker

BARNEY KESSEL ALL STARS

Herbie Steward, ts.; Dodo Marmarosa, p.; Johnny White, vibr.; Barney Kessel, ch.; Morris Rayman, cbs.; Lou Fromm, btr.

Hollywood, 1946.

Slick Chick (Roy 136-A) — Parl **B 71105**
The Man I Love (Roy 136-B) — Parl **B 71105**
Atom Buster (Roy 137-A) (retro Charlie Mingus) — Parl **B 71156**

JOHN KIRBY

vedi anche:

Fletcher Henderson — Lionel Hampton
Chocolate Dandies — Coleman Hawkins
Benny Goodman — Teddy Wilson
Maxine Sullivan — Buster Bailey

JOHN KIRBY AND HIS ORCHESTRA

Charlie Shavèrs, tr.; William « Buster » Bailey, cl.; Russell Procope, as.; Billy Kyle, p.; John Kirby, cbs.; O'Neil Spencer, btr.

New York, 28 luglio 1939.

Royal Garden Blues (W 24946) — Parl **B 71066**

New York, 10 agosto 1939.

Blue Skies (W 24996) — Parl **B 71066**

Emmett Berry, tr.; Buster Bailey, cl.; George Johnson, as.; Budd Johnson, ts.; Ram Ramirez, p.; John Kirby, cbs.; Bill Beason, btr.

New York, 26 aprile 1945.

K. C. Caboose (762) — Cel **QB 7017**
Maxine Dangoza (764) — Cel **QB 7016**
920 Special (765) — Cel **QB 7016**
J. K. Special (767) — Cel **QB 7017**

ANDY KIRK

vedi anche : Blanche Calloway

ORCHESTRA ANDY KIRK

Clarence Trice, Earl Thompson, Harry Lawson, tr.; Henry Wells, Ted Donnelly, trb.; Don Byas, Buddy Miller, John Harrington, Dick Wilson, s.; Mary Lou Williams, p.; Floyd Smith, ch.; Booker Collins, cbs.; Ben Thigpen, btr.

15 novembre 1939.

Big Jim Blues (66880) (retro Woody Herman) De 678 - De **BM 1165**

Harry Lawson, Harold Baker, Clarence Trice, tr.; Ted Donnelly, Henry Wells, trb.; Rudy Powell, John Harrington, Dick Wilson, Edward Inge, s.; Mary Lou Williams, p.; Floyd Smith, ch.; Booker Collins, cbs.; Ben Thigpen, btr.

3 gennaio 1941.

Cuban Boogie Woogie (68546) De **BM 1235**
Ring Dem Bells (68549) De **BM 1235**

LEE KONITZ

vedi anche:
Lennie Tristano — Metronome All Star Bands

LEE KONITZ QUINTET

Lee Konitz, as.; Salvatore Mosca, p.; Billy Bauer, cb.; Arnold Fishkin, cbs.; Jeff Morton, btr.

New York, 7 aprile 1950.

Ice Cream Konitz (JRC 73) Mu **JH 1077**
Palo Alto (JRC 74 B) Mu **JH 1077**

GENE KRUPA

vedi anche :
Charleston Chasers — Metronome All Star Band
Benny Goodman — Red Nichols
McKenzie & Condon's Chicagoans — Jess Stacy

GENE KRUPA & HIS CHICAGOANS

Nat Kazebier, tr.; Joe Harris, trb.; Benny Goodman, cl.; Dick Clark, ts.; Jess Stacy, p.; Allan Reuss, ch.; Israel Crosby, cbs.; Gene Krupa, btr.

Chicago, 1935.

Three Little Words (90462) (retro Meade L. Lewis) Od SS **A 2337**
Blues Of Israel (90463) (retro J. Stacy) Od SS **A 2333**

GENE KRUPA E LA SUA ORCHESTRA

Tom Di Carlo, Tom Gonsoulin, Dave Schultze, tr.; Bruce Squires, Charles McCamish, Chuck Evans, trb.; Murray Williams, George Siravo, as.; Vido Musso, Carl Biesecker, ts.; Milton Raskin, p.; Ray Biondi, ch.; Horace Rollins, cbs.; Gene Krupa, btr.

New York, 2 giugno 1938.

Wire Brush Stomp (b 23007) Co **D 13317**

Ray Cameron, Charles Frankhauser, Tom Gonsoulin, trb.; Toby Tyler, Bruce Squires, Dalton Rizzotto, trb.; Bob Snyder, Muskie Ruffo, Sam Musiker, Sam Donahue, s.; Milton Raskin, p.; Ray Biondi, ch.; Horace Rollins, cbs.; Gene Krupa, btr.; Irene Day, voc.

New York, 27 giugno-25 luglio 1939.

You And Your Love (wb 24924) IDv Co **D 13246**
Moonlight Serenade (wb 24925) IDv Co **D 13246**

Corky Cornelius, Torg Halten, Rudy Novak, Shorty Sherock, tr.; Al Jordan, Babe Wagner, Jay Kelliher, trb.; Walter Bates, Bob Snyder, Clint Neagley, Sam Musiker, s.; Anthony D'Amore, p.; Ray Biondi, ch.; Buddy Bastien, cbs.; Gene Krupa, btr.

New York, 14 ottobre 1940.

Hamtramck (28891) Co **D 13317**

Tony Russo, Joe Triscari, Don Don Fagerquist, Bill Conrad, tr.; Leon Cox; Tommy Pedersen, Bill Cully, trb.; Stewart Olson, Andy Pino, Charlie Ventura, Francis Antonelli, Mur-

ray Williams, s.; Jacob Shulman, Vic Pariante, Ray Biondi, Ted Blume, Jerome Reisler, vl.; Paul Powell, George Grossman, viole; Julius Ehrenworth, cello; Teddy Napoleon, p.; Edward Yance, ch.; Clyde Newcomb, cbs.; Louis Zito, btr.; Dave Lambert, Buddy Stewart, voc.; Budd Johnson, arr.

Hollywood, 22 gennaio 1945.

What's This (HCO 1234) DL & BSv, BJa — Co CQ 2100

Red Rodney, Joe Triscari, Jimmy Milazzo, Vincent Hughes, tr.; Tasso Harris, Nick Gaglio, Dick Taylor, Zig Elmer, trb.; Joe Koch, Charlie Ventura, Buddy Wise, Harry Terrill, Charlie Kennedy, s.; Teddy Napoleon, p.; Hy White, ch.; Bob Munoz, cbs.; Gene Krupa, btr.; Joe Dale, btr.

New York, 29 maggio 1946.

How High The Moon (Co 36364) — Co CQ 2182

Don Fagerquist, Felix Colaneri, Gordon Boswell, Edwin Shadowski, tr.; Jack Zimmerman, Francis Fitzpatrick, Emil Mazanec, Urban Green, trb.; Buddy Wise, Charlie Kennedy, Lennie Hambro, Bon Norton, Mitchell Melnic, s.; Teddy Napoleon, p.; Pete Ruggiero, cbs.; Gene Krupa, btr.; Eddie Finckel, arr.

New York, 29 dicembre 1947.

Callin' Doctor Gillespie (Co 38664) EFa — Co CQ 2182
Up An Atom (38665) EFa — Co CQ 2100

Roy Eldridge, Don Fagerquist, Ray Triscari, Gordon Boswell, Johnny Bello, tr.; Walter Robertson, Frankie Ross, Frank Rehack, Al Lagstaff, trb.; Buddy Wise, Jerry Kirlkeld, Lennie Hambro, Karl Friend, Dale Keever, s.; Joe Cohen, p.; Don Simpson, cbs.; Ralph Blase, ch.; Raymond Rivera, bongos; Hernando Brona, conga; Gene Krupa, btr.; Dolore Hawkins, voc.

Bop Boogie (Co 40429) DHv — Co CQ 2279

C. S. ma Frankie Ross, oltre a suonare, canta. George Wallington, arr.

Stessa data.

Lemon Drop (Co 40430) FRv, GWa — Co CQ 2279

L

TOMMY LADNIER

vedi Mezz Mezzrow

BOB LAINE

(Svezia)

Pianista svedese, nel cui complesso di studio, per la marca Cupol, militarono parecchi « nomi » del jazz locale, fra cui il clarinettista Stan Hasselgard.

BOB LAINE - GOSTA TORNER SEXTET

Gösta Törner, tr.; Ake « Stan » Hasselgard, cl.; Lassie « Bob » Laine, p.; Folke Eriksberg, ch.; Thöre Jederby, cbs.; Bertil Fryhlmark, btr.

Stoccolma, 3 maggio 1947.

Blues Cupol (754 b) — May Mr 1109
Ain't Misbehavin' (755 b) — May Mr 1109

Stoccolma, 11 giugno 1947.

Ba Ba Little Sheep (792) — May Mr 1113
Jam Session Cupol (793) — May Mr 1113

Nota. Benchè si tratti in effetti del sestetto di Bob Laine e Gösta Törner, (come infatti l'edizione originale Cupol precisa) l'etichetta Mayor indica in modo impreciso che si tratta dell'*Orchestra Bob Laine*.

ORCHESTRA BOB LAINE

Stan Hasselgard, cl.; Bob Laine, p.; Thöre Jederby, cbs.; Bertil Fryhlmark, btr.

Stoccolma, 12 giugno 1947.

Sunrise Serenade (797) — May Mr 1015
Bob's Boogie (798) — May Mr 1015
Someday Sweetheart (800 a) (retro Th. Ehrling) — May Mr 1107

Nota. Hasselgard suona solo nell'ultimo dei tre titoli precedenti.

NAPPY LAMARE

vedi ancbe:
Bob Crosby   Bing Crosby

NAPPY LAMARE'S LOUISIANA LEVEE LOUNGERS
Wingy Mannone, tr.; Irving Verret, trb.; Matty Matlock, cl.; Eddie Miller, ts.; Stan Wrightsman, p.; Nappy Lamare, ch.; Bud Hatch, cbs.; Ray Bauduc, btr.
27 gennaio 1945.
High Society (556-2 A) — Cap **CD 80173**
At The Jazz Band Ball (565-4 A) — Cap **CD 80173**

MR «DIXIE» NAPPY LAMARE & HIS BAND
Stu Fletcber, tr.; Brad Gowans, trb.; Johnny Costello, cl.; Pud Brown, ts.; Harry Gillingham, p.; Hilton «Nappy» Lamare, cb.; Bud Hatch, tuba; Arthur James «Zutty» Singleton, btr.
Los Angeles, 1950.
After You've Gone — Mu **JH 1013**
Johnson Rag — Mu **JH 1013**

EDDIE LANG

vedi ancbe:
Cbarleston Chasers   Red Nicbols
Jimmy Dorsey   Boyd Senter
Tommy Dorsey   Frankie Trumbauer
Dorsey Brothers   Joe Venuti
Paul Whiteman

EDDIE LANG
Salvatore «Eddie Lang» Massaro, cb.; acc. da Frank Signorelli, p.
New York, 5 novembre 1928.
Church Street Sobbin' Blues (401292) — Od SS **A 2364**
There'll Be Some Changes Made (401293) — Od SS **A 2364**

Eddie Lang, ch.; e Lonnie Johnson, ch.
New York, 17 novembre 1928.
Two Tone Stomp (401338) (retro M. Smith) — Parl **B 71152**

EDDIE LANG & HIS ORCHESTRA
Leo McConville, tr.; Tommy Dorsey, tr. - trb.; Jimmy Dorsey, cl. - as.; Arthur Scbutt, p.; Eddie Lang, ch.; Joe Tarto, cbs.; Stan King, btr.
18 maggio 1929.
Hot Heels (401960) (retro J. Venuti) — Od SS **A 2316**

LAWSON-HAGGART

LAWSON-HAGGART JAZZ BAND
Yank Lawson, tr.; Lou McGarity, trb.; Bill Stegmeyer, cl.; Lou Stein, p.; Bob Haggart, cbs.; Cliff Leeman, btr.
13 marzo 1952.
South — Fonit **1621**
The Sheik Of Araby — Fonit **1621**

MEADE LUX LEWIS

MEADE LUX LEWIS
Meade Lux Lewis, p. solo.
Chicago, 11 gennaio 1936.
Honky Tonk Train Blues (90469) — Od SS **A 2337** - Parl **B 71132**
Nota. Retro dell'Od SS 2337: Gene Krupa.
Chicago, 30 dicembre 1938.
Bear Cat Crawl (23893) — Parl **B 71132**

TED LEWIS

Complesso commerciale molto in voga nel periodo dal 1920 al '33, che riunì, tuttavia, in vari periodi, musicisti di jazz di primo piano, il che contribuì a rendere alcune sue incisioni apprezzabili. I dischi che seguono dovrebbero essere tutti quelli d'interesse jazzistico pubblicati in Italia.

TED LEWIS E LA SUA ORCHESTRA
Dave Klein, Walter Kahn, tr.; George Brunis, Harry Rademan, trb.; Ted Lewis, cl. - as. - voc.; Dick Reynolds, p.; Tony Gerardi, bjo. - ch.; Harry Barth, tuba; John Lucas, btr.; Sol Klein, vl.

New York, 21 aprile 1927.
Memphis Blues (W 143997-1) — Co **CQ** 1353 - Co **DQ** 1677

C. S. ma Frank Ross, p. per Reynold, Don Murray, cl. - as. - bs.; aggiunto.

New York, 18 luglio 1928.
My Little Dreamboat (W 146742-1) TLv — Co **CQ** 294

C. S. ma Francis « Muggsy » Spanier, tr.; per Kahn; Bob Escamilla, tuba - cbs.; per Barth.

Los Angeles, 26 maggio 1929.
I'm The Medicine Man For The Blues (W 148560-3) TLv — Co **CQ** 293
Wouldn't It Be Wonderful? (W 148561-2) TLv — Co **CQ** 293

Los Angeles, 30 maggio 1929.
In The Land Of Jazz (W 148566-3) — Co **CQ** 294

C. S. ma Sam Shapiro, vl.; per Murray.

Los Angeles, 5 giugno 1929.
I Love You In The Same Sweet Way (W 148578-2) — Co **CQ** 1015

Retro: The Knickerbockers.

C. S. ma Jimmy Dorsey, cl. - as. - bs.; aggiunto.

New York, 22 agosto 1929.
Lady Luck (W 148932-3) TLv (retro: Guy Lombardo) — Co **CQ** 428

Muggsy Spanier, Dave Klein, tr.; George Brunis, Harry Rademan, trb.; Ted Lewis, cl. - as.- voc.; Benny Goodman, cl.; Jack Aaranson, p.; Tony Gerardi, bjo. - ch.; Harry Barth, tuba - cbs.; John Lucas, btr.; The Bachelors, voc.

New York, 12 gennaio 1931.
Headin' For Better Times (W 151196-4) TL & TBv — Co **CQ** 744

C. S. ma Tommy Dorsey, trb.; per Rademan.

New York, 15 aprile 1931.
Ho Hum! (W 151517-3) — Co **CQ** 744

VIC LEWIS

(Inghilterra)

VIC LEWIS AND HIS JAZZMEN
B. Riddick, tr.; F. Osborne, trb.; Ronnie Chamberlain, cl. - ss.; J. Skidmore, ts.; K. Thorne, p.; Vic Lewis, ch.; B. Howard, cbs.; H. Singer, btr.

Londra, 20 luglio 1945.
Dippermouth Blues (CE 11421-1) — Parl **TT** 9483
Ballin' The Jack (CE 11423-1) — Parl **TT** 9483

WILLIE LEWIS

ORCHESTRA WILLIE LEWIS
Bobby Martin, Bill Coleman, tr.; Billy Burns, trb.; Benny Carter, tr. - as. - arr.; Willie Lewis, George Johnson, as.; Joe Hayman, ts.; Herman Chittison, p.; John Mitchell, cb.; June Cole, cbs.; Ted Fields, btr.

Parigi, 1935.
Star Dust (2455) BCa (retro Benny Goodman) — Col **DQ** 2553

JOE LIGGINS

JOE LIGGINS AND THE HONEYDRIPPERS
James Jackson, tr.; Willie Jackson, as. - bar.; Joe Liggins, p.; Frank Pasley, ch.; Eddie Davis, cbs.; Pappy Prince, btr.

Circa 1947.
Dripper's Boogie (Exc 1055-5, 1056-2) p. I e II — Od **TW** 3476

JIMMIE LUNCEFORD

ORCHESTRA JIMMIE LUNCEFORD
Eddie Tompkins, tr.; Sy Oliver, tr. - arr.; Tommy Stevenson, tr.; Henry Wells, Russell Bowles, trb.; Willie Smith, cl. - as. - arr. - voc.; Earl Carruthers, Joe Thomas, s.; Edwin Wilcox, p. - arr.; Al Norris, ch.; Moses Allen, cbs.; James Crawford, btr.

New York, 4-5 settembre 1934.

Mood Indigo (38532) WSa — De **BM 1109**
Sophisticated Lady (38531) WSa — De **BM 1109**
Black And Tan Fantasy (38534) SOa — De **BM 1086**
Stratosphere (38535) — De **BM 1121**
Nana (38541) SOa — De **BM 1079**

New York, 7 novembre 1934.

Becanse Yon're Yon (38967) SOa — De **BM 1120**
Chillun Get Up (38968) — De **BM 1120**
Solitnde (38969) — De **BM 1086**

New York, 18 dicembre 1934.

Rhythm Is Onr Business (39172) EWa & WSv — De **BM 1121**

Eddie Tompkins, Paul Webster, Sy Oliver, tr.; Elmer Crumbley, Russell Bowles, trb.; Eddie Durham, trb. - ch. - arr.; Willie Smith, Earl Carruthers, Laforet Dent, Joe Thomas, s.; Dan Grissom, s. - voc.; Edwin Wilcox, p.; Al Norris, ch.; Moses Allen, cbs.; James Crawford, btr.

New York, 29 maggio 1935.

Sleepy Time Gal (39551) EWa — De **BM 1101**

New York, 23-30 settembre 1935.

Swanee River (39997) SOa — De **BM 1108**
I'll Take The Sonth (60013) SOa — De **BM 1113**
Avalon (60014) EDa — De **BM 1101**

New York, 23 dicembre 1935.

My Blne Heaven (60274) SOa & LTv — De **BM 1113**
The Best Things In Life Are Free (60276) EWa & DGv — De **BM 1108**

New York, 31 agosto-1 settembre 1936.

Organ Grinder's Swing (61246) SOa — De **BM 1100**
Me And The Moon (81248) SOa & LTv — De **BM 1100**

New York, 14 ottobre 1938.

My Last Affair (61345) SOa & DGv — De **BM 1098**
Running A Temperature (61348) EDa & SOv — De **BM 1077**

New York, 20-26 gennaio 1937.

Linger A While (81551) SOa — De **BM 1099**
Honest And Trnly (61552) EWa — De **BM 1099**

Formazione C. S. salvo Ed Brown, ts.; per Dent.

New York, 15 giugno 1937.

Coquette (62259) SOa & DGv — De **BM 1098**
Hell's Bells (62262) SOa — Pol **A 61164** - De **BM 1052**

New York, 8 luglio 1937.

Posin' (62344) SOa — Pol **A 61111** - De **BM 1074**

Formazione C. S. salvo James « Trummy » Young, trb.; per Durham; Ted Buckner, as.; per Brown.

Los Angeles, 5 novembre 1937.

Pigeon Walk (DLA 1010) EDa — Pol **A 61164** - De **BM 1052**

New York, 6 gennaio 1938.

Margie (63133) SOa — De **BM 1079**

New York, 12 aprile 1938.

Down By The Old Mill Stream (63585) SOa — Pol **A 61172**
My Melancholy Baby (63586) EWa — Pol **A 61158** - De **BM 1038**

JIMMY LUNCEFORD AND HIS ORCHESTRA

New York, 3 gennaio 1939.

Rainin' (23904) DGv — Od **SS A 2360**
Le Jazz Hot (23907) SOa — Od **SS A 2360**
Time's A Wastin' (23908) SOav — Od **SS A 2382**

Formazione C. S. ma Joe Thomas, voc.

New York, 31 gennaio 1939.

Baby Won't You Please Come Home (24051) SOa & JTv — Od SS A 2350
You're Just A Dream (24052) SOa & DGv — Od SS A 2382
You Set Me On Fire (24054) SOa & DGv — Od SS A 2353

New York, 7 febbraio 1939.
What Is This Thing Called Swing (24083) SOa & JTv — Od SS A 2349
Shoemaker's Holiday (24085) SOa — Od SS A 2353
Blue Blazes (24086) SOa — Od SS A 2350

Formazione C. S. ma Trummy Young, oltre a suonare, canta.
New York, 7 aprile 1939.
Ain't She Sweet (24352) SOa & TYv & LTv — Od SS A 2349
White Heat (24353) — Od SS A 2383

New York, 17 maggio 1939.
Oh Why, Oh Why (24843) SOa & DGv — Od SS A 2356
I Love You (24646) SOa & DGv — Od SS A 2356

Gene « Snooky » Young, Gerald Wilson, Paul Webster, tr.; Elmer Crumbley, Russell Bowles, Trummy Young, trb.; Willie Smith, Earl Carruthers, Joe Thomas, Dan Grissom, Ted Buckner, s.; Edwin Wilcox, p.; Al Norris, ch.; Moses Allen, cbs.; James Crawford, btr.; Eddie Durham, arr.; Billy Moore, arr.
New York, 14 dicembre 1939.
Lunceford Special (25756) EDa — Od SS A 2383

Chicago, 9 maggio 1940.
I Got It (wc 3067) BMa & TYv — Od SS A 2390
Monotony In Four Flats (wc 3071) BMa — Od SS A 2390

Nota. L'etichetta italiana porta erroneamente « Monotony in your flats ».

ORCHESTRA JIMMIE LUNCEFORD
Formazione C. S. Gerald Wilson, Roger Segure, arr.
New York, 28 agosto 1941.
Hi Spook (69681) GWa — De BM 1289
Yard Dog Mazurka (69682) GW, RSa — De BM 1289

New York, 22-23 dicembre 1941.
Blues In The Night (70093-94) parte I e II — De BM 1168

NELLIE LUTCHER

NELLIE LUTCHER, p. - voc.; acc. da Nappy Lamare, ch.; Billy Hadnott, cbs.; Lee Young, btr.
Hollywood, 30 aprile 1947.
Sleepy Lagoon (Cap 1876-3R) — Cap CL 13026
Let Me Love You Tonight (Cap 1879-5D) — Cap CL 13421

Id. ma acc. da Irving Ashby, ch.; Billy Hadnott, cbs.; Sidney « Big Sid » Catlett, btr.
Hollywood, 28 agosto 1947.
The Song Is Ended (Cap 2200-5D) — Cap CL 13026

Id. ma acc. da Hurley Ramey, ch.; Charles « Truck » Parham, cbs.; Alvin Burroughs, btr.
Chicago, 28 dicembre 1947.
Alexander's Ragtime Band (Cap 3037) — Cap CL 13087
Lutcher's Leap (Cap 3046-2D) — Cap CL 13421
Cool Water (Cap 3048) — Cap CL 13018
He Sends Me (Cap 3051) — Cap CL 13087
My Little Boy (Cap 3052) — Cap CL 13018

Id. ma acc. scon.
The Birth Of The Blues — Cap CL 13606
I Want To Be Near You — Cap CL 13606

CLAUDE LUTER
(Francia)

CLAUDE LUTER AND HIS ORCHESTRA
Pierre Merlin, Claude Rabanit, tr.; « Mowgli » Jospin, trb.; Claude Luter, cl.; Christian Azzi, p.; Claude Philippe, bjo.; Michel Pacout, btr.

Parigi, 1947.

High Society (Ai 0612-2)	Cel **QB 7024**
West End Blues (Ai 0613-3)	Cel **QB 7024**
Oh, Didn't He Ramble (Ai 0614-2)	Cel **QB 7023**
Royal Garden Blues (Ai 0615-2)	Cel **QB 7022**
Canal Street Blues (Ai 0616-2)	Cel **QB 7023**
Where Did You Stay Last Night (Ai 0617-2)	Cel **QB 7022**

HUMPHREY LYTTELTON
(Inghilterra)

HUMPHREY LYTTELTON AND HIS BAND
Humphrey Lyttelton, tr.; Keith Christie, trb.; Wally Kawkes, Ian Christie, cl.; George Webb, p.; Buddy Wallis, bjo.; John Wright, cbs.; Bernard Savard, btr.

Londra, 30 novembre 1949.

Irish Black Bottom (CE 12766-1) — Parl **B 71168**
Memphis Blues (CE 12787) Bernard Savard, cymbals — Parl **B 71166**
Maple Leaf Rag (CE 12788-I) Ian Christie via — Parl **B 71166**

George Hopkinsons, btr., per B. Savard.
Londra, 25 gennaio 1950.

Straight From The Wood (CE 12827-1) — Parl **B 71168**

C. S. ma Neva Rapphaello, voc., aggiunta, per il primo titolo.
Londra, 15 febbraio 1950.

Careless Love Blues (CE 12825-2) NRv — Parl **B 71167**
Come On And Stomp Stomp Stomp (CE 12836-3c) — Parl **B 71167**

Londra, 26 marzo 1950.

Snake Rag (CE 12890-1) — Parl **B 71169**
Hop Frog (CE 12891-1) — Parl **B 71169**

Michey Ashman, cbs., per John Wright.
Londra, 19 luglio 1950.

Snag It (CE 12994-1) — Parl **B 71176**
Chattanooga Stomp (CE 13002-1) — Parl **B 71177**

Londra, 23 agosto 1950.

Dallas Blues (CE 13016-1) — Parl **B 71177**

Keith Christie, trb. e Ian Christie, cl., via.
Londra, 23 agosto 1950.

Cakewalkin' Babies Back Home (CE 13017-2) — Parl **B 71179**

Keith Christie, trb., e Ian Christie, cl., aggiunti.
Londra, 27 dicembre 1950.

1919 March (CE 13051-1) — Parl **B 71178**

Ian Christie, cl., via.
Londra, 28 febbraio 1951.

Panama Rag (CE 13084-7) — Parl **B 71179**
Gatemouth Blues (CE 13202-5) — Parl **B 71176**

Gli stessi ma: H. Lyttelton, cl., e W. Fawkes, cl.
Londra, 23 maggio 1951.

Apex Blues (CE 13367-2) — Parl **B 71178**

Johnny Parker, p., per George Webb.
Londra, Royal Festival Half, 14 luglio 1951.

It Makes My Love Come Down (CE 13496-1A) — Parl **B 71185**

Keith Christie, via; H. Lyttelton, cl.

Blues For An Unknown Gypsy (CE 13497-1A) — Parl **B 71185**

M

MACHITO

MACHITO AND HIS AFRO CUBOPPERS
Howard McGhee, Mario Bauza, Devila Paquita, Bob Woodlen, tr.; sezione tromboni sconosciuta; Eugène Johnson, Fred Skerritt, as.; Jose Madera, Brew Hore, ts.; Leslie Joni-

Oscar Peterson

Chuck Wayne

Max Roach

Art Pepper

I Firehouse Five Plus Two, ovvero « I cinque pompieri più due », il più popolare complesso « revival » americano.

La Roman New Orleans Jazz Band che iniziò il movimento del « Dixieland revival » in Italia nel 1949.

L'orchestra australiana di Graeme Bell, che con la sua tournée del 1947 risvegliò l'interesse per il jazz tradizionale in Europa.

kens, bs.; René Hernandesz, p.; Robert Rodriguez, cbs.; Frank Grillo « Machito », maracas; Josè Mangual, bongo; Louis Miranda, conga; Uvaldo Nieto, timpani.
New York, dicembre 1948.
Cubop City (ROO-2587/8) (p. 1ª e 2ª) HoJ 97

WINGY MANNONE

ORCHESTRA WINGY MANNONE
Joseph « Wingy » Mannone, tr. - voc.; Jack Teagarden, trb.; Joe Marsala, cl.; Gil Bowers, p.; Carmen Mastren, ch.; Sid Weiss, cbs.; Ray Bauduc, btr.
New York, 8 ottobre 1935.
I've Got A Feelin' You're Foolin' (18134) WMv Br 5033
You Aro My Lucky Star (18135) WMv Br 5033
C. S. ma Jack Teagarden omesso.
New York, 18 dicembre 1935.
The Music Goes 'Round And Around (18404) WMv Br 5034
Wingy Mannone, tr. - voc.; Ward Silloway, trb.; Joe Marsala, cl. Eddie Willer, ts.; Gil Bowers, p.; Hilton « Nappy » Lamare, ch. - voc.; Bob Haggart o Artie Shapiro, cbs.; Ray Bauduc, btr.
New York, 10 marzo 1936.
Shoe Shine Boy (18795) WM & NLv (retro Dandridge) Br 5046
It Is True What They Say About Dixie? (18797) WM & NLv (retro Dorsey Bros) Br 5045
Goody Goody (18798) WM & NLv Br 5034

DODO MARMAROSA

vedi anche:

Charlie Barnet	Charlie Parker
Slim Gaillard	Artie Shaw
Barney Kessel;	Lester Young
Howard McGhee	Lionel Hampton

LUCKY THOMPSON E DODO MARMAROSA TRIO
Eli « Lucky » Thompson, ts.; Michael « Dodo » Marmarosa, p.; Ray Brown, cbs.; Jackie Mills, btr.
Hollywood, gennaio 1946.
How High The Moon (133 A) Parl B 71135
DODO MARMAROSA TRIO
Gli stessi ma: Lucky Thompson, ts., via.
Mellow Mood (133 B) Parl B 71136
Nota. L'etichetta italiana indica erroneamente « D. M. Quartet ».

HOWARD McGHEE

vedi anche:

Gene Ammons	Charlie Parker
Just Jazz	Lester Young
Machito	

HOWARD McGHEE QUARTET
Howard McGhee, tr.; Jimmy Bunn, p.; Bob Kesterson, cbs.; Roy Porter, btr.
Hollywood, 26 agosto 1946.
Thermodynamics (D 1026 C) (retro: Dizzy Gillespie) Cel QB 7029
HOWARD McGHEE SEXTET
Howard McGhee, tr.; Teddy Edwards, ts.; Michael « Dodo » Marmarosa, p.; Arvin Garrison, ch.; Bob Kesterson, cbs.; Roy Porter, btr.
Hollywood, 18 ottobre 1946.
Up In Dodo's Room (D 1043-2) Parl B 71087
High Wind In Hollywood (D 1044-2) Parl B 71087

HOWARD McGHEE SEXTET
Howard McGhee, tr.; June Powell, ts.; Jimmy Heath, as.; Vernon Biddle, p.; Percy Heath, cbs.; Specs Wright, btr.
Parigi, 18 maggio 1948.

Denise (St 2304-1)	Cel **QB 7070**
Etoile (St 2308-1)	Cel **QB 7062**
Punkins (St 2307-1)	Cel **QB 7062**
Donalee (St 2308-1)	Cel **QB 7063**
Big Will (St 2309-3)	Cel **QB 7070**
Prelude To Nichole (St 2314-2)	Cel **QB 7063**

HAL McINTYRE

vedi anche: Glenn Miller

Orchestra commerciale ma inserita per maggior completezza.

HAL McINTYRE E LA SUA ORCHESTRA
Formazione sconosciuta ma comprendente Hal McIntyre, as.
1947-1948.

The Donkey Serenade	MGM 7520
Jumpin' Jubilee	MGM 7520

Nota. Impressi sul disco sono i numeri di catalogo dell'edizione U.S.A. (serie 10000) ma non quelli di matrice.

RED McKENZIE

McKENZIE AND CONDON'S CHICAGOANS
Jimmy McPartland, tr.; Frank Teschmacker, cl.; Lawrence « Bud » Freeman, ts.; Joe Sullivan, p.; Albert Edwyn « Eddie » Condon, bjo.; Jim Lannigan, cbs. - tuba; Gene Krupa, btr.
Chicago, 9 dicembre 1927.

Sugar (82030 A)	Parl **B 71154**
China Boy (82031 B)	Parl **B 27609** - Parl **TT 9083** - Parl **B 71174**

Chicago, 16 dicembre 1927.

Nobody's Sweetheart (82082 B)	Parl **B 27609** - Parl **TT 9083** - Parl **B 71174**
Liza (82083 A)	Parl **B 71154**

Nota. Parl B 71154 porta sull'etichetta « Red McKenzie and His Condon's Chicagoans ». I pareri sono discordi fra i discografi circa la presenza di Milton « Mezz » Mezzrow come tenorsassofonista, al posto di Freeman, nella seconda seduta d'incisione. Delaunay è dell'opinione che effettivamente Mezzrow suoni, Blackstone no. In effetti gli assoli di ts. sembrano dovuti ad uno stesso musicista. La cosa è confermata da Mezz Mezzrow stesso («Really The Blues ») che dice di essere stato presente all'incisione (secondo lui infatti la seduta fu unica), di averne elaborato con Teschmacher le « introduzioni » e assicura che Bud Freeman fu l'unico sassofonista.

McKINNEY'S COTTON PICKERS

CHOCOLATE DANDIES
Gli unici musicisti sicuramente presenti nel disco seguente furono Don *Redman, as.* e *cl.; Lonnie Johnson, ch. I pareri invece sono molti discordi sulla formazione* del *complesso: fino a qualche tempo fa si pensava che i musicisti provenissero in buona parte dai McKinney's Cotton Pickers e la formazione data generalmente era la seguente:*
William « Rex » Stewart, tr.; Quentin Jackson, trb.; Redman, as. e *cl.; Todd Rhodes, p.; Johnson, ch.; Dave Wilburn, bjo; Bob Escudero, tuba; Cuba Austin, btr., ma si aggiungeva che qualche altro musicista partecipava all'incisione (almeno un altro sax.). Questa teoria, sostenuta da Edgar Jackson e da qualche altro, si basava sulla presenza di Redman (allora con i McKinney's Cotton Pickers) e assicurava inoltre che l'assolo iniziale di tromba era dovuto a Rex Stewart che, all'epoca, copiava Bix (come appare evidente ascoltando il disco).*
Successivamente, e basandosi unicamente su fatti forniti dai numeri di matrice e sulla testimonianza di Redman, si concluse invece che doveva trattarsi di tutt'altro complesso. Eccone dunque la formazione probabile:

Nat Natoli, tr.; Tommy Dorsey, tr. e trb.; Redman, George Thomas, Jimmy Dorsey, Frank Teschmacher, s.; Frank Signorelli, p.; Johnson, ch.; Stan King, btr.
Qualche osservazione è tuttavia necessaria: la sicurezza con cui lo stile di Bix Beiderbecke è imitato ci suggerisce di più il nome di Rex Stewart (che qualche anno più tardi rifarà nota per nota l'assolo di Bix in « Singin' The Blues » con l'orchestra di Fletcher Henderson) piuttosto di quello di Natoli, allora alle sue prime armi; un'altra conferma circa il trombettista viene dal secondo assolo (verso la fine) con sordina, assolo ben lontano dalla concezione bianca dell'epoca, e neppure Tommy Dorsey ce ne sembra l'autore. A Redman si devono attribuire senza alcun dubbio sia l'assolo di alto sax. che quello di clarino; quindi non si capisce la necessità di una così forte sezione di ancie quando l'arrangiamento (che è di Redman) non ne richiedeva che un paio al massimo; la sezione ritmica è in tutto somigliante a quella dei McKinney's e l'assolo di piano è ben difficilmente attribuibile a Signorelli.
Un fatto è ancora portato a sostegno dell'ultima teoria: l'incisione è avvenuta a New York nella prima metà di ottobre 1928 mentre all'epoca l'orchestra dei McKinney's si trovava al Graystone Ballroom di Detroit ed incideva (per Victor) a Chicago.
Uno scambio di informazioni controverse sull'argomento è avvenuto nelle pagine dell'inglese Melody Maker *nel '48-49, ed è durato mesi, ma non ha portato, apparentemente, ad alcun risultato positivo.*
Quentin Jackson, da noi personalmente interpellato, ha detto di aver partecipato all'incisione del disco e di altri della stessa seduta, tuttavia dalla biografia di Jackson (Hot Revue) si apprende che all'epoca era un dilettante residente a Springfield (Ohio) e che non venne ingaggiato da McKinney che nel dicembre 1930 (quindi non poteva conoscere Redman e farsi chiamare da questo a New York per incidere il disco in questione).
Delaunay, dal canto suo, sostiene invece che si tratta dell'orchestra completa dei McKinney's Cotton Pickers e ne riporta la formazione data più avanti per i primi titoli su Grammofono.

New York, prima metà di ottobre 1928.
Star Dust (401219) DRa (retro Armstrong) — Od SS **A 2325**

ORCHESTRA COTTON PICKERS DI McKINNEY
Langston Curl, John Nesbitt, tr.; Claude B. Jones, trb.; Don Redman, as. - cl. - voc.; Milton Senior, as.; George Thomas, ts.; Prince Robinson, ts. - cl.; Todd Rhodes, p.; Dave Wilburn, bjo. - voc.; Bob Escudero, tuba; Cuba Austin, btr.
11-12 luglio 1928.
Cherry (46098) — Gr **R 14061**
Some Sweet Day (46401) — Gr **R 14061**
Camden, N. J., 8 aprile 1929.
Save It Pretty Mamma (51085-2) DWv — Gr **R 14269**
I Found A New Baby (51086-2) DRv — Gr **R 14269**

Rex Stewart, Joe Smith, Buddy Lee, tr.; Ed Cuffee, Quentin Jackson, trb.; Benny Carter, as.; Don Redman, as. - cl.; Prince Robinson, ts. - cl.; Todd Rhodes, p.; Dave Wilburn, bjo.; Billy Taylor, tuba; Cuba Austin, btr.
Camden, N. J., 3 novembre 1930.
Talk To Me (64605) DRv (retro Blanche Calloway) — Gr **R 14588**

ZEP MEISSNER

ZEP MEISSNER DIXIELAND BAND
Chuck Mackey, tr.; Harry Dougherty, trb.; Joe « Zep » Meissner, cl.; Bob Poland, ts.; Joe Rushton, sb.; Stan Wrightsman, p.; Nick Fatool, btr.
Hollywood, 3 gennaio 1946.
Who's Sorry Now (1644) — Parl **B 71155**
23 marzo 1946.
Riverboat Shuffle (4207-2) — Parl **B 71155**

METRONOME ALL STAR BANDS

METRONOME ALL STAR BANDS
Herry James, Charlie Spivak, Ziggy Elman, tr.; Jack Jenney, Jack Teagarden, tbr.; Benny

Goodman, cl.; Toots Mondello, Benny Carter, Eddie Miller, Charlie Barnet, s.; Jess Stacy, p.; Charlie Christian, ch.; Bob Haggart, cbs.; Gene Krupa, btr.
7 febbraio 1940.
King Porter Stomp (26439) Parl **B 71082**
Harry James, tr.; Jack Teagarden, trb.; Benny Goodman, cl.; Benny Carter, as.; Eddie Miller, ts.; Jess Stacy, p.; Charlie Christian, ch.; Bob Haggart, cbs.; Gene Krupa, btr.
Stessa data.
All Star Strut (26490) Parl **B 71082**
Harry James, Roy Eldridge, Cootie Williams, tr.; Jack C. Higginbotham, Lou McGarity, trb.; Benny Goodman, cl.; Toots Mondello, Benny Carter, as.; Vido Musso, Tex Beneke, ts.; Count Basie, p.; Freddie Green, ch.; Doc Goldberg, cbs.; Gene Krupa, btr.
31 dicembre 1941.
Royal Flush (32079) Parl **B 71103**
Cootie Williams, tr.; J. C. Higginbotham, trb.; Benny Goodman, cl.; Benny Carter, as.; Charlie Barnet, ts.; Count Basie, p.; Alvino Rey, ch.; John Kirby, cbs.; Gene Krupa, btr.
16 gennaio 1942.
I Got Rhythm (co 32261) Parl **B 71103**
METRONOME ALL STARS
Dizzy Gillespie, tr.; Bill Harris, trb.; Buddy De Franco, cl.; Flip Phillips, ts.; King Cole, p.; Billy Bauer, ch.; Eddie Safranski, cbs.; Buddy Rich, btr.
New York, 21 dicembre 1947.
Leap Here (Cap 2933) Cap **CD 15039**
Gli stessi, più i seguenti musicisti di Stan Kenton: Chico Alvarez, Buddy Childers, Ken Hanna, Al Porcino, Ray Wetzel, tr.; Milt Bernhardt, Eddie Bert, Harry Betts, Harry Forbes, Bart Varsalona, trb.; Art Pepper, George Weidier, as.; Warren Weidier, Bob Cooper, ts.; Bob Gioga, bs.; Pete Rugolo, arr.
Stessa data.
Metronome Riff (Cap 2934) PRa Cap **CD 15039**
Miles Davis, tr.; Kai Winding, trb.; John La Porta, cl.; Lee Konitz, ts.; Stan Getz, ts.; Serge Chaloff, bs.; George Shearing, p.; Billy Bauer, ch.; Eddie Safranski, cbs.; Max Roach, btr.
24 gennaio 1951.
Early Spring (Cap 6252) Cap **CD 80152**
Loeal 802 Blues (Cap 6253) Cap **CD 80152**

MEZZ MEZZROW

vedi anche: Fats Waller

MILTON MEZZ MEZZROW E LA SUA ORCHESTRA
Frank Newton, tr.; Milton « Mezz » Mezzrow, cl.; Bud Freeman, ts.; Willie « The Lion » Smith, p.; Albert Casey, ch.; Wellman Braud, cbs.; George Stafford, btr.; Lucille Stewart, voc.
New York, 12 marzo 1936.
A Melody From The Sky (99772) LSv (retro Henry Allen) VdP **GW 1338**
Mutiny In The Parlour (99774) VdP **GW 1336**
The Panic Is On (99775) VdP **GW 1336**
Tommy Ladnier, Sidney DeParis, tr.; Mezz Mezzrow, cl.; James P. Johnson, p.; Teddy Bunn, ch.; Elmer James, cbs.; Zutty Singleton, btr.
New York, 21 novembre 1938.
Revolutionary Blues (028988) VdP **HN 2953**
MEZZROW-LADNIER QUINTET
Tommy Ladnier, tr.; Mezz Mezzrow, cl.; Teddy Bunn, ch.; George « Popj » Foster, cbs.; Manzie Johnson, btr.
New York, 19 dicembre 1938.
Everybody Loves My Baby (030451) VdP **HN 2943**
Ain't Gonna Give Nobody None Of My Jelly Roll (030452) VdP **HN 2943**
Gettin' Together (030454) VdP **HN 2953**
MILTON « MEZZ » MEZZROW-CLAUDE LUTER AND HIS ORCHESTRA
Guy Longon, tr.; Bernard Zacharias, trb.; Milton Mezzrow, Claude Luter, cl.; Christian Azzi, p.; Roland Bianchini, cbs.; Bernard « Moustache » Galepides, btr.
Parigi, fine 1951.

Jingle Bells (51-V-4117) Mu **JH 1089**
Blues As We Like-em (51-V-4118) Mu **JH 1089**

MILTON « MEZZ » MEZZROW AND HIS ORCHESTRA
Lee Collins, tr.; Guy Lafitte, ts.; Milton Mezzrow, cl.; Mowgli Jospin, trb.; Andre Persiany, p.; Zutty Singleton, btr.
Parigi, inizio 1952.
If I Could Be With You (51-V-4147) Mu **JH 1090**
Blues Jam-Up (51-V-4150) Mu **JH 1090**

GLENN MILLER

vedi anche:
Charleston Chasers — Red Nichols
Dorsey Brothers — Ben Pollack
Frankie Trumbauer

ORCHESTRA GLENN MILLER
Charlie Spivak, Mannie Klein, Sterling Bose, tr.; Glenn Miller, Jesse Ralph, Harry Rodgers, trb.; George Siravo, Hal McIntyre, as.; Jerry Jerome, Carl Biesecker, ts.; Howard Smith, p.; Dick McDonough, ch.; Ted Kotsoftis ,cbs.; George Simon, btr.
22 marzo 1937.
Moonlight Bay (62062) (retro Woody Herman) De 638 - De **BM 1136**

GLENN MILLER E LA SUA ORCHESTRA
Bob Price, R. Dale McMickle, Lee Knowles, tr.; Glenn Miller, Al Mastren, Paul Tanner, trb.; Hal McIntyre, Gordon « Tex » Beneke, Wilbur Schwarts, Stanley Aronson, Al Klink, s.; Chummy McGregor, p.; Allan Reuss, ch.; Rowland Bundock, ,cbs.; Frank Carlson, btr.
4 aprile 1939.
Moonlight Serenade (035701) VdP **HN 2253**
Formazione C. S. salvo Clyde Hurley, tr., per Price; Gabriel Gelinas, s., per Aronson; Richard Fisher, ch., per Reuss; Maurice Purtill, btr., per Carlson. Eddie Durham, arr.
2 giugno 1939.
Slip Horn Jive (037182) EDa VdP **HN 2494**
Formazione C. S. salvo Harold Tennyson, s., per Gelinas.
26 luglio - 1 agosto 1939.
In The Mood (038170) VdP **AV 707**
Formazione C. S. ma Gerald Yelverton, s., per Tennyson; e John Best, tr., Walter Barrow, trb., aggiunti; Ray Eberle, voc.
11 settembre 1939.
Melancholy Lullaby (042662) REv VdP **AV 689**
Last Night (042663) REv VdP **AV 689**
Formazione C. S. ma Toby Tyler, trb., per Barrow; Jimmy Abato, s., per Yelverton.
25 settembre 1939.
From Out Of Space (042729) Rev VdP **AV 707**
Formazione C. S. ma Tommy Mack, trb, per Tyler.
2 ottobre 1939.
Blue Rain (042780) VdP **HN 2283**
Clyde Hurley, R. Dale McMickle, Lee Knowles, John Best, tr.; Glenn Miller, Al Mastren, Paul Tanner, Frank D'Annolfo, trb.; Hal McIntyre, Tex Beneke, Wilbur Schwartz, Jimmy Abato, Al Klink, s.; Chummy McGregor, p.; Richard Fisher, ch.; Rowland Bundock, cbs.; Maurice Purtill, btr.; Ray Eberle, voc.; Marion Hutton, voc.; Tex Benecke, voc.
New York, 15 gennaio 1940.
Missouri Waltz (046432) valzer VdP **GW 2028**
Beautiful Ohio (046433) valzer VdP **GW 2028**
Formazione C. S. salvo Tommy Mack, trb., per Mastren.
26 gennaio 1940.
The Rumba Jumps (046728) MHv & TBv VdP **GW 2023**
Formazione C. S. ma Howard Gibeling, trb., per Mack.
29 gennaio 1940.

Let's All Sing Together (048737) MHv VdP **GW 2027**
The Woodpecker Song (046739) MHv VdP **GW 2027**

Formazione C. S. ma Jim Priddy, trb., per Mack; Ernie Caceres, s., per Abato.
19 febbraio 1940.
I'll Never Smile Again (047069) REv VdP **GW 2023**
30-31 marzo 1940.
I'm Stepping Ont With a Memory (048484) REv VdP **GW 2000**

Formazione C. S. salvo Zeke Zarchcy, tr., per McMickle; Jack Lathorp, ch.-voc., per Fisher.
28 aprile 1940.
Pennsylvania Sixe-Five Thousand (048983) VdP **GW 2000**

Formazione C. S. ma Charles Frankhauser, tr., per Hurley; R. Dale McMickle, tr., per Knowles.
Chicago, 13 giugno 1940.
When The Swallows Come Back To Capistrano (053130) REv VdP **GW 1975**
A Million Dreams Ago (053131) REv VdP **GW 1984**
A Cabana In Havana (053133) MHv VdP **GW 1975**
Be Happy (053134) MHv VdP **GW 1984**

R. Dale McMickle, John Best, Billy May, Ray Anthony, tr.; Glenn Miller, Jim Priddy, Paul Tanner, Frank D'Annolfo, trb.; Hal McIntyre, Tex Benecke, Wilbur Scbwartz, Ernie Caceres, Al Klink, s.; Chummy McGregor, p.; Jack Lathorp, ch.-voc.; Trigger Alpert, cbs.; Maurice Purtill, btr.; Dorothy Claire, voc.; The Modernaires, voc.; Jerry Gray, arr.
17 gennaio - 19-20 febbraio 1941.
I Dream I Dwelt In Harlem (058888) VdP **HN 2983**
Snn Valley Jnmp (058889) JGa VdP **HN 2983**
Perfidia (060914) DCv & TMv VdP **AV 695**
Spring Will Be So Sad (060916) REv & TMv VdP **AV 695**
28 maggio 1941.
Take The « A » Train (061288) VdP **HN 2494**

R. Dale McMickle, John Best, Billy May, Alec Fila, tr.; Glenn Miller, Jim Priddy, Paul Tanner, Frank D'Annolfo, trb.; Babe Russin, Tex Beneke, Wilbur Schfartz, Ernie Caceres, Al Klink, s.; Chummy McGregor, p.; Bobby Hackett, ch.-tr.; Doc Golberg, cbs.; Maurice Purtill, btr.
3 novembre 1941.
Strings Of Pearls (068068) JGa VdP **HN 2283**

Formazione C. S. ma Zeke Zarcbey, tr., per Fila; Lloyd Martin, s., per Russin.
8 dicembre 1941 - 5 gennaio 1942.
Moonlight Sonata (068418) VdP **HN 2358**
The Story Of A Starry Night (068461) REv VdP **HN 2358**

R. Dale McMickle, John Best, Billy May, Steve Lipkins, tr.; Glenn Miller, Jim Priddy, Paul Tanner, Frank D'Annolfo, trb.; Tex Beneke, Wilbur Schwartz, Ernie Caceres, Al Klink, Lloyd Martin, s.; Chummy McGregor, p.; Bobby Hackett, ch.; Doc Golberg, cbs.; Maurice Purtill, btr.; Jerry Gray, arr.
Hollywood, 2 aprile 1942.
American Patrol (072230) JGa VdP **HN 2253**

Formazione C. S. ma Ray Eberle, voc.; The Moderaires, voc.; Marion Hutton, voc.; aggiunti.
Stessa data.
Serenade In Blue (072284) REv & TMv VdP **AV 721**
At Last (072285) REv VdP **AV 691**
New York, 17 giugno 1942.
That's Sabotage (075090) MHv VdP **AV 721**

Nota. Alla morte di Glenn Miller (dicembre 1944) il tenorsassofonista Gordon « Tex » Beneke, prese la direzione dell'orchestra, modificandone la formazione; lasciandole tuttavia per qualcbe tempo la denominazione originaria per onorare la memoria di Glenn Miller.

TEX BENEKE E L'ORCHESTRA GLENN MILLER
Formazione sconosciuta.
Prob. 1945-46.
Texas Tex VoP **HN 2201**
I'm Heading For California VdP **HN 2201**
One More Tomorrow VdP **HN 2236**

Strange Love	VdP HN 2236
Stormy Weather (D 6 VB 2164)	VdP HN 2372
Body And Soul (D 6 VB 2166)	VdP HN 2372

RAY MILLER

Nella sua orchestra di studio suonarono, a diversi periodi, Muggsy Spanier, tr.; Tommy Dorsey, Miff Mole, trb.; Frankie Trumbauer, Jimmy Dorsey, s.; Eddie Lang, ch.; Joe Venuti, vl.

ORCHESTRA RAY MILLER
Formazione sconosciuta.
1929.

My Honey's Lovin' Arms	Br 3828
Sorry	Br 3828
Kiss Me In Your Eyes	Br 4721
Montana	Br 4742

MILLS BLUE RHYTHM BAND

THE BLUE RHYTHM BOYS
Wardell Jones, Shelton Hemphill, Edward Anderson, tr.; Harry White, Henry Hick, trb.; Theodore McCord, Crawford Wethington, Castor McCord, s.; Edgar « Greeny » Junius Hayes, p.; Benny James, bjo.; Hayes Alvis, cbs.; Willy Lynch, btr.; Nat Leslie, arr.
Maggio 1931.

Blue Rhythm (E 36666) NLa (retro Hal Kemp)	Br 4777

MILL'S BLUE RHYTHM BAND
Formazione C. S. ma un cantante sconosciuto, aggiunto.
Settembre 1931.

Minnie The Moocher (69960) (retro Rudy Vallée)	Gr R 14668

Charlie Shavers, Chuck Peterson, Frank Beach, tr.; Simon Zerntner, Charles Maxon, Sidney Harris, trb.; Clint Neagley, Eddie Rosa, as.; Stan Getz, Lucky Thompson, ts.; Butch Stone, bs.; Jimmy Rowles, p.; Trefoni Rizzi, ch.; Arnold Fishkin, cbs.; Don Lamond, btr.; Van Alexander, dir.
Hollywood, 20 maggio 1947.

Blue Rhythm Swing (Roy 176-A-5))	Od SS A 2393
Blue Rhythm Blues (Roy 176-B-1)	Od SS A 2393
Blue Rhythm Jam (Roy 177-A-2)	Od SS A 2394
Blue Rhythm Bebop (Roy 177-B-1)	Od SS A 2394

Ray Lynn, Jimmy Zito, tr.; Juan Tizol, trb.; Eddie Rosa, cl.; Willie Smith, as.; Herbie Haymer, ts.; Butch Stone, bs.; Walter Weschler, p.; Barney Kessel, ch.; Charlie Garbie, vibr.; Arnold Fishkin, cbs.; Irvin Cottler, btr.; Van Alexander, dir.
Hollywood, 15 novembre 1947.

Blue Rhythm Bounce (Roy 205-B)	Od SS A 2392
Blue Rhythm Serenade (Roy 206-A)	Od SS A 2392
Blue Rhythm Chant	Od SS A 2391
Blue Rhythm Ramble	Od SS A 2391

Nota. I numeri che appaiono sui rischi Odeon, non sono effettivamente i numeri di matrice. Si tenga presente che la Mills Blue Rhythm Band si sciolse alcuni anni prima dell'incisione delle ultime otto facce elencate, che furono registrate da complessi di studio.

IRVING MILLS' HOTSY TOTSY GANG

BILL ROBINSON, « tap dancer ». (Accompagnato dall'Hotsy Totsy Gang).
Formazione sconosciuta.
4 settembre 1929.

Ain't Misbehavin' (B 19523)	Br 5048
Just A Crazy Song (B 19526)	Br 5048

Nota. Il secondo titolo non è mai stato pubblicato altrove, nemmeno negli Stati Uniti.

Il complesso accompagnatore può essere formato da alcuni nomi noti di musicisti bianchi. Alcune altre incisioni del complesso erano reperibili a suo tempo in Italia su etichetta Brunswick: si trattava però di edizioni originali americane.

CHARLIE MINGUS

vedi anche: Lionel Hampton

CHARLIE MINGUS AND HIS ORCHESTRA
Karl George, John Plonsky, tr.; Lucky Thompson, Eugene Porter, ts.; Henry Coker, Willie Smith, as.; William Baranco, p.; Buddy Harper, ch.; Charlie Mingus, cbs.; Lee Young, btr.
1946.

Shuffle Bass Boogie (Roy 155 B) (retro Barney Kessel) — Parl B 71156

THE MISSOURIANS

È il nome dell'orchestra che, in seguito, Cab Calloway, prenderà sotto la sua direzione. Per una continuazione cronologica delle incisioni vedi quindi sotto Cab Calloway.

ORCHESTRA THE MISSOURIANS
R. Q. Dickerson, l'altra tromba è sconosciuta, tr.; De Priest Wheeler, trb.; William Blue, cl.-as.; George Scott, ts.; Andrew Brown, ts.; Walter « Foots » Thomas, ts.; Earres Prince, p.; Charley Stamps, bjo; Jimmy Smith, tuba; LeRoy Maxey, btr.
3 giugno 1929.

Market Street Stomp (53802) — Gr R 14270
Ozark Monntain Blues (53803) (retro J. Steele) — Gr R 14293
Missouri Moan (53805) — Gr R 14270

Formazione C. S. salvo Ruben Reeves, tr., per la tromba sconosciuta.
1-8 agosto 1929.

I've Got Someone (53971) — Gr R 14399
Vine Street Drag (53973) — Gr R 14399

MIFF MOLE

vedi anche:
Charleston Chasers — Red Nichols
Original Memphis Five — Paul Whiteman
Frankie Trumbauer

MIFF MOLE & HIS LITTLE MOLERS
Phil Napoleon, tr.; Milfred « Miff » Mole, trb.; Jimmy Dorsey, cl.-as.; Arthur Schutt, p.; Carl Kress, ch.; Stanley King, btr.
New York, 12 luglio 1929.

Moanin' Low (402530) (retro Harlem Footwarmers) — Od SS A 2324

Nota. Parte della matrice (402907) di Miff Mole & His Little Molers dal titolo « After You've Gone » trovasi accoppiata nel disco intitolato « Black & White » sotto il nome di Louis Armstrong (Od SS A 2307). Vedi quindi nota in fondo alla discografia di Louis Armstrong.

JAMES MOODY

vedi anche:
Arne Domnerus — Dizzy Gillespie

JAMES MOODY QUINTET
Leppe Sundwell, tr.; James Moody, as.; Thòre Swanerund, p.; Yngve Akeberg, cbs.; Jack Noren, btr.

Stoccolma, 12 ottobre 1949.

I'm In The Mood For Bop (29) — Mu **JH 1025**

JAMES MOODY QUARTET

Gli stessi salvo L. Sundwell, via.

Stessa data.

Flight Of The Boppie Bee (30) — Mu **JH 1025**

JAMES MOODY AND HIS ORCHESTRA

Leppe Sundwell, tr.; Arne Domnerus, as.; James Moody, as. e ts.; Gösta Theselius, ts., Per Arne Crooma, bs.; Thöre Swanerund, p.; Yngve Akeberg, cbs.; Andrew Burman, btr.

Stessa data.

Body And Soul (31) — Mu **JH 1004**
I'm In The Mood For Love (32) — Mu **JH 1004**
Lester Leaps In (33) — Mu **JH 1026**

Nota. In « Body and Soul » Moody suona l'alto.

JAMES MOODY SEXTET

James Moody, ts.; Ulf Linde, vibr.; Thöre Swanerund, p.; Rolf Berg, ch.; Yngve Akeberg, cbs.; Andrew Burman, btr.

Stessa data.

Indiana (34) — Mu **JH 1026**

JOE MOONEY

vedi anche: Paul Whiteman

QUARTETTO THE JOE MOONEY

Andy Fitzgerald, cl.; Joe Mooney, fisa, p., voc.; Jack Hotop, ch.; Gate Frega, cbs.

New York, 20 novembre 1946.

September Song (W 73749) — De **BM 1458**

New York, 30 dicembre 1946.

Warm Kiss And Cold Heart (W 73761) — De **BM 1457**
Tea For Two (W 73769) — De **BM 1457**

New York, aprile 1947.

I Can't Get Up The Nerve To Kiss You (W 73869) — De **BM 1458**

JELLY ROLL MORTON

« JELLY ROLL » MORTON AND HIS RED HOT PEPPERS

George Mitchell, tr.; Edward « Kid » Ory, trb.; Omer Simeon, cl.; Ferdinand « Jelly Roll » Morton, p.-voc.; Johnny « Buddy » St. Cyr, bjo; John Lindsay, cbs.; Andrew Hilaire, btr.

Chicago, 15 settembre 1926.

* **Black Bottom Stomp (36239-1A)** — Gr **R 7475** - VdP **HN 2885**

Formazione C. S. ma Darnell Howard e Barney Bigard, cl.; aggiunti solo per le prime due faccie, Jelly Roll Morton, voc.

Chicago, 21 settembre 1926.

Sidewalk Blues (36283) — VdP **HN 3016**
Dead Man Blues (36284) JRMv — VdP **HN 3016**
Steamboat Stomp (36285-1A) — VdP **HN 2884**

Chicago, 16 dicembre 1926.

Grandpa's Spells (37255-1A) — VdP **HN 2885**
** **Jelly Roll Blues (37256-2)** — VdP **HN 2933**
*** **Doctor Jazz Stomp (37257)** JRMv — VdP **HN 2933**
Cannon Ball Blues (37258-1A) — VdP **HN 2884**

JELLY ROLL MORTON AND HIS RED HOT PEPPERS

George Mitchell, tr.; George Bryant, trb.; Johnny Dodds, cl.; Stomp Evans, as.; Jelly Roll Morton, p.; John St. Cyr, bjo.; Quinn Wilson, tuba; Baby Dodds, btr.

Chicago, 10 giugno 1927.

Beale Street Blues (36661) — VdP **HN 3078**
The Pearls (38662) — VdP **HN 3078**

« JELLY ROLL » MORTON TRIO
Johnny Dodds, cl.; Jelly Roll Morton, p.; Warren « Baby » Dodds, btr.
Stessa data.
Wolverine Blues (36663) VdP HN 2997

JELLY ROLL MORTON, piano solo, con clarinetto e batteria.
Stessa formazione e stessa data.
Mr. Jelly Lord (38664) VdP HN 3073

« JELLY ROLL » MORTON AND HIS RED HOT PEPPERS
William Ward Pinkett, tr.; Geechy Fields, trb.; Omer Simeon, cl.; Jelly Roll Morton, p.; Lee Blair, bjo.; Bill Benford, tuba; Tommy Benford, btr.
New York, 11 giugno 1926.
Georgia Swing (45619-2) VdP HN 2944
Kansas City Stomps (45620) VdP HN 2984
Shoe Shiner's Drag (45621) Gr R 14054 - VdP HN 2984
Boogaboo (45622) VdP HN 2997

JELLY ROLL MORTON TRIO
Omer Simeon, cl.; Jelly Roll Morton, p.; Tommy Benford, btr.
Stessa data.
Shreveport (45623) Gr R 14054

Nota. L'etichetta precisa erroneamente « Orchestra Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers ».

« JELLY ROLL » MORTON'S QUARTET
Geechy Fields, trb.; Omer Simeon, cl.; Jelly Roll Morton, p.; Tommy Benford, btr.
Stessa data.
Mournful Serenade (45624-2) VdP HN 2944

ORCHESTRA JELLY ROLL MORTON RED HOT PEPPERS
Due differenti formazioni vengono date per i tre titoli seguenti e, data la serietà delle fonti, riteniamo utile citarle ambedue:
(NHD) « Red » Rositer, ... Briscoe, « Horsecollar » Draper, tr.; Charlie Irvis, trb.; George Baquet, cl.; Walter « Foots » Thomas, Joe Thomas, Paul Barnes, s.; Jelly Roll Morton, p.; Barney ..., bjo; Harry Prather, tuba; William Laws, btr.
(ItoJ) C. S. ma Rositer omesso, Ernest « Bass » Hill, tuba, per Prather, ec ... Alexander, btr. per Laws.

Anche per le date i pareri sono discordi: Delaunay da 6-9 luglio 1929, Blackstone fornisce quelle indicate prima di ogni incisione.
Camden, N. J., 9 luglio 1929.
Burnin' The Iceberg (49452) Gr R 14329
Camden, N. J., 10 luglio 1929.
**** **Sweet Aneta Mine** (49455) (retro King Oliver) Gr R 14433
Camden, N. J., 12 luglio 1929.
Tank Town Bump (49459) Gr R 14329

Ward Pinkett, tr.; Geechy Fiels, trb.; Albert Nicholas, cl.; Jelly Roll Morton, p.; Howard Hill, ch.; Pete Briggs, tuba; Tommy Benford, btr.
New York, 14 luglio 1930.
Blue Blood Blues (62341) (retro Orch. A. Brito) Gr R 14645

JELLY ROLL MORTON AND HIS RED HOT PEPPERS
Stessa formazione e stessa data.
Mushmouth Shuffle (62342) VdP HN 3073

Note.
* Tutti i Grammofono serie R sono etichettati « Orchestra JDMorton Red Hot Peppers » salvo il titolo « Sweet Aneta Mine » (****), la cui etichetta porta « Orchestra JRMorton ».
** Il titolo originale era « Original Jelly Roll Blues ».
*** Il titolo originale era « Doctor Jazz ».

SNUB MOSLEY

SNUB MOSLEY'S BAND
Bob Carroll, tr.; Leo « Snub » Mosley, trb.; Willard Brown, s.; Call Cobb, p.; Frank Clarke, cbs.; A. G. Godley, btr.
New York, 21 ottobre 1941.
Snub's Blues (69643) (retro King Cole Trio) De BM 1276

BENNIE MOTEN

ORCHESTRA BENNIE MOTEN
Edward Lewis, Booker Washington, tr.; Thamon Hayes, trb.; Harlan Leonard, as.; Laforet Dent, sax,; Jack Washington, as.-bs.; Woodie Walder, ts.; Bennie Moten, p.; LeRoy Berry, bjo; Walter Page, cbs.; Willie McWashington, btr.
6-7 settembre 1928.
It's Hard To Laugh Aud Smile (42925) (retro Ben Pollack) Gr **R 14294**
C. S. ma Ira « Buster » Moten, acc. aggiunto.
Chicago, 16-17-18 luglio 1929.
Kansas City Squabble (55422) Gr **R 14374**
New Goofy Dust (55430) Gr **R 14374**
Alla morte di Bennie Moten (1935) il pianista dell'orchestra, Bill « Count » Basie, ne assunse la direzione. Vedi quindi Count Basie.
Nota. Il Gr R 14294 porta l'indicazione « Orchestra Bennie Moten di Kansas City ». Il titolo originale della matrice No 55430 è « New Goofy Dust Rag ».

N

FATS NAVARRO

vedi anche:
WNEW Illinois Jacquet

FATS NAVARRO QUINTET
Theodore « Fats » Navarro, tr.; Don Lanphere, ts.; Linton Garner, p.; James Johnson, cbs.; Max Roach, btr.
New York, dicembre 1947.
Move (D 1166) (retro Dexter Gordon) Cel **QB 7080**
Fats Navarro, tr.; Don Lanphere, ts.; Al Haig, p.; Tommy Potter, cbs.; Max Roach, btr.
New York, 20 settembre 1949.
Go (JRC 36 BC) HoJ **73**
Stop (JRC 38 BC) HoJ **73**

NEW DIXIE DEMONS

NEW DIXIE DEMONS
Formazione probabile: Jimmy Lytell, cl.; Irving Praeger o McCeppas, vl.; Perry Botkin o Dave Borbour, ch.; Ward Ley o George Yorke, cbs.; Ray McKinley btr.; Dan Hornsby, voc. Frank Novac, effetti vocali.
Chicago, settembre 1936.
I'm Afraid Of Bees (C 90872) Pol **A 61090** - De **BM 1073**
Retro Jimmy Dorsey.

NEW ORLEANS WANDERERS
vedi: Johnny Dodds

FRANK NEWTON

vedi anche:
Buster Bailey Bessie Smith
Cecil Scott Mezz Mezzrow
Maxine Sullivan

FRANK NEWTON & HIS CAFE SOCIETY ORCHESTRA
Frank Newton, tr.; Talmadge « Tab » Smith, Stanley Payne, as.; Kenneth Hollan, ts.: Kenneth Kersey, p.; Ulysses Livingston, ch.; John Williams, cbs.; Eddie Dougherty, btr.
New York, 12 aprile 1939.
Tab's Blues (W 24365) Od SS **A 2379**
Frankie's Jump (W 24367) Od SS **A 2379**

ALBERT NICHOLAS

vedi anche:
Louis Armstrong — Kid Ory
All Star Stompers — Luis Russell
Jelly Roll Morton

NICK AND HIS CREOLE SERENADERS
Albert « Nick » Nicholas, cl. - voc.; Danny Barker, ch.; James P. Johnson, p.; George « Pops » Foster, cbs.
New York ,12 giugno 1947.
Creole Blues (NY 38) ANv (retro Ralph Sutton) — Cir **ES 40020**

RED NICHOLS

vedi anche:
California Ramblers — Charleston Chasers

RED NICHOLS & HIS FIVE PENNIES
Ernest Loring « Red » Nichols, Leo McConville, tr.; Milfred « Miff » Mole, trb.; Fud Livingston, cl.-as.; Artur Schutt, p.; Carl Kress, ch.; Vic Berton, btr.; Dudley Fosdick, mell.
25 febbraio 1928.
Avalon (E 26693) — Br **4867**
27 febbraio 1928.
Nobody's Sweetheart (E 26749) — Br **4867**

Red Nichols, Leo McConville, tr.; Miff Mole, trb.; Fud Livingston, cl.; Jimmy Dorsey, as.; Arthur Schutt, p.; Carl Kress, ch.; Chauncey Morehouse, btr.
29 maggio 1928.
Panama (E 27605) — De **BM 1197**

Formazione C. S. ma Dudley Fosdick, mell., aggiunto.
1 giugno 1928.
Margie (E 27625) — De **BM 1197**

Red Nichols, Leo McConville, tr.; Jack Teagarden, Glenn Miller, trb.; Pee Wee Russell, cl.; Bud Freeman, ts.; Jack Russin, p.; Eddie Condon, bjo; Art Miller, cbs.; Dave Tough, btr.; Red McKenzie, voc.
12 giugno 1929.
Rose Of Washington Square (E 30057) RMKv — Br **4730**

Red Nichols, Leo McConville, tr.; Jack Teagarden, Glenn Miller, trb.; Benny Goodman, cl.; Fud Livingston, cl.-ts.; Ed Bergman, Al Beller, vl.; Bill Schuman, cello; Jack Russin, p.; Eddie Condon, bjo; Harry Goodman, tuba; Dave Tough, btr.; Scrappy Lambert, voc.
20 agosto 1929.
I May Be Wrong (E 30502-03 G) SLv — Br **4891**

Red Nichols, Ruby Weinstein, Charlie Teagarden, tr.; Jack Teagarden, Glenn Miller, trb.; Benny Goodman, cl.; Sid Stoneburn, as.; Babe Russin, ts.; Joe Sullivan, p.; Teg Brown, ch.; Art Miller, cbs.; Gene Krupa, btr.
2 luglio 1930.
Peg O' My Heart — De **BM 1166**
China Boy — De **BM 1166**

Nota. Le etichette del De **BM 1166** sono invertite.

Ned Nichols, Ruby Weinstein, Charlie Teagarden, tr.; Jack Teagarden, Glenn Miller, trb.; Benny Goodman, cl.; Sid Stoneburn, as.; Larry Binyon, ts.-fl.; Ed Bergman.; Ed Solinsky, vl.; Jack Russin, p.; Teg Brown, ch.; Art Miller, cbs.; Gene Krupa, btr.
23 ottobre 1930.
I Got Rhythm (E 39959) — Br **4872**

Red Nichols, Ruby Weinstein, tr.; Jack Teagarden, trb.; Benny Goodman, cl.-as.; Harry Goodman, cbs.
12 dicembre 1930.

Blue Again (E 35738) Br 4764
When Kentucky Bids The World Good Morning (E 35739) Br 4764

RED & HIS BIG TEN
Red Nichols, Ruby Weinstein, tr.; Glenn Miller, Tommy Dorsey, trb.; Benny Goodman, cl.; Sid Stoneburn, Pete Pumiglio, s.; Roy Bargy, p.; Carl Kress, Gene Krupa, btr.; Johnny Davis, voc.
1931.
At Last I'm Happy - JDv Gr R 14590

RED NICHOLS & HIS FIVE PENNIES
Red Nichols, Ruby Weinstsein, Charlie Teagarden, tr.; Jack Teagarden, Glenn Miller, trb.; Benny Goodman, cl.; Sid Stoneburn, as.; Larry Binyon, ts.-fl.; Ed Bergman, Ed Solinsky, vl.; Jack Russin, p.; Teg Brown, ch.; Art Miller, cbs.; Gene Krupa, btr.
16 gennaio 1931.
Sweet And Hot (35168) Br 4872

Red Nichols, Johnny Davis, Don Moore, tr.; Will Bradley, trb.; Jimmy Dorsey, cl.-as.; Russ Lyon, as.; Babe Russin, ts.; Fulton McGrath, p.; Tony Starr, bjo; Art Bernstein, cbs.; Vic Angelo, btr.; Johnny Davis, voc.
2 ottobre 1931.
Get Cannibal (E 37233) JDv Br 4875
Junk Man Blues (E 37234) JDv Br 4875

Formazione C. S. ma Jack Russin, p., per McGrath, e Moore e Lyon, omessi.
2 dicembre 1931.
Waiting For The Evening Mail (E 37437) JDv (retro Earl Hines) Br 4896

Red Nichols, tr.; Jimmy Dorsey, cl.-as.; Babe Russin, ts.; Fulton McGrath, p.; Dick Mc Donough, ch.; Artie Bernstein, cbs.; Vic Angelo, btr.
18 febbraio 1932.
Clarinet Marmalade (B 11314) Parl B 71157
Sweet Sue, Just You (B 11315) Parl B 71157

Dell'orchestra di Red Nichols sono state inoltre pubblicate in Italia due rumbe:

ORCHESTRA RED NICHOLS
Red Nichols, Charlie Teagarden, tr.; Jack Teagarden, trb.; Benny Goodman, cl.; Larry Binyon, cl.-fl.; Sconosciuta sezione ritmica, comprendente Gene Krupa, btr.
23 gennaio 1931.
The Peanut Vendor (E 35954) Br ????

Formazione sconosciuta, comprendente Ernie Mathias, voc.
Chicago, 1-2 dicembre 1932.
Love, Nuts And Noodles (C 8825) EMv Br 4808

NICK AND HIS CREOLE SERENADERS

vedi: Albert Nicholas

JIMMIE NOONE

JIMMIE NOONE'S NEW ORLEANS BAND
Guy Kelly, tr.-voc.; Preston Jackson, trb.; Jimmie Noone, cl.; Francis Whitby, ts.; Gedeon Honoré, p.; Israel Crosby, cbs.; Fred « Tubby » Hall, btr.
Chicago, 15 gennaio 1936.
He's A Different Type Of Guy (90575) Parl B 71123
Way Down Yonder In New Orleans (90576) Od SS A 2329
The Blues Jumped A Rabbit (90577) GKv Parl B 71123
Sweet Georgia Brown (90578) Od SS A 2329

ORCHESTRA JIMMIE NOONE
Anatie « Natty » Dominique, tr.; Preston Jackson, trb.; Jimmie Noone, cl.; Richard M. Jones, p.; Lonnie Johnson, ch.; John Lindsay, cbs.; Tubby Hall, btr.
Chicago, 5 giugno 1940.
New Orleans Hop Scop Blues (93030) De BM 1271
Keystone Blues (93031) De BM 1271

CHARLES NORMAN
(Svezia)

CHARLES NORMAN QUINTET
Leppe Sundwell, tr.; Charles Norman, p.; Rolf Berg, ch.; Ynge Akenberg, cbs.; Andrew Burman, btr.

Stoccolma, 19 settembre 1949.
Twenty Four Robbers (15) — Mu **ML 2010**
Boogie Woogie On St. Louis Blues (16) — Mu **ML 2002**

Sul retro del **ML 2002** c'è un'incisione non jazzistica dello stesso Charles Norman.

Leppe Sundwell, tr.; Charles Norman, p.; Rolf Berg, ch.; Gunnar Almstedt, cbs.; Andrew Burman, btr.

Stoccolma, 13 dicembre 1949.
Metronome Boogie (40) — Mu **ML 2010**

GENE NORMAN
vedi: Just Jazz

RED NORVO

vedi anche:
Mildred Bailey — Dizzy Gillespie
Woody Herman

ORCHESTRA RED NORVO
Bill Hyland, Stew Pletcher, Eddie Meyers, tr.; Leo Moran, trb.; Frank Simeone, as.; Herbert « Herbie » Haymer, ts.; Donald « Slats » Long, cl. - s.; Joe Liss, p.; Dave Barbour, ch.; Pete Peterson, cbs.; Maurice Purtill, btr.; Mildred Bailey, voc.; Eddie Sauter, arr.; Kenneth « Red Norvo » Norville, xil.

26 agosto 1936.
A Porter's Love Song To A Chambermaid (B 19750-1) ESa & MBv — Br 5081
I Know That You Know (19751-1) ESa — Br 5081

RED NORVO E LA SUA ORCHESTRA
Jimmy Blake, Zeke Zarchey, Barney Zudecoff, tr.; Wes Hein, trb.; Henry « Hank » D'Amico, cl.; Leonard Goldstein, as.; Jerry Jerome, Charlie Lamphere, ts.; Bill Miller, p.; Allen Hanlon, ch.; Pete Peterson, cbs.; George Wettling, btr.; Red Norvo, xil. Mildred Bailey, The Three Ickeys, voc.

19 aprile 1938.
Says My Heart (B 22754) MBv — Co **CQ 1420**

Jack Owens, Jack Palmer, Barney Zudecoff, tr.; Andy Russo, Al George, trb.; Hank D'Amico, cl.; Frank Simeone, Maurice Kogan, as.; George Berg, ts.; Bill Miller, p.; Allen Hanlon, ch.; Pete Peterson, cbs.; George Wettling, btr.; Red Norvo, xil.; Mildred Bailey, voc.

2 maggio 1938.
You Leave Me Breathless (B 22843) MBv — Co **CQ 1420**

RED NORVO & HIS ORCHESTRA
Formazione C. S.

26 luglio 1938.
Just You, Just Me (B 23294) — Od SS **A 2361**

29 settembre 1938.
You Must Have Been A Beautiful Baby (B 23517) 3Iv — Od SS **A 2361**

O

O. K. RHYTHM KINGS
vedi: Casa Loma Orchestra

KING OLIVER

vedi anche: James P. Johnson

ORCHESTRA KING OLIVER

Joe « King » Oliver, Louis Metcalf, tr.; J. C. Higginbotham, trb.; Charlie Holmes, as.; Theodore « Teddy » Hill, ts.; Luis Russell, p.; Will Johnson, ch.; Bass Moore, tuba; Paul Barbarin, btr.

New York, 18 gennaio 1929.

West End Blues (49650) (retro D. Ellington) — Gr R 14189

Louis Metcalf, William Ward Pinkett, tr.; J.C. Higginbotham, trb.; Charlie Holmes, as.; Luis Russell, p.; Bass Moore, tuba; Paul Barbarin, btr.

New York, 1 febbraio 1929.

Call Of The Freaks (48333) — Gr R 14188
The Trumpet's Prayer (48334) — Gr R 14188

King Oliver, Dave Nelson, tr.; James Archey, trb.; Bobby Holmes, Glyn Pacque, Hilton Jefferson, as.; Castor « Cass » McCord, ts.; James P. Johnson, p.; Walter Jones, ch.; Sidney Castner, cbs.; Edmund Jones, btr.

New York, 8 ottobre 1929.

What You Want Me To Do? (56756) — Gr R 14424
Too Late (56758) — Gr R 14424

King Oliver, Dave Nelson, tr.; James Arcbey, trb.; Bobby Holmes, cl.; Glyn Pacque, as.; probabilmente Castor McCord, ts.; James P. Johnson, p.; Arthur Taylor, bjo.; Clinton Walker, tuba; probabilmente Edmund Jones, btr.

New York, 6 novembre 1929.

I Want You Jnst To Myself (57528) (retro J. R. Morton) — Gr R 14433

Nota. Alcune fonti (HR) danno per dubbia la presenza di King Oliver (nel Gr R 14189) e assicurano che Ward Pinkett suoni al suo posto.

SY OLIVER

vedi anche:
Jimmy Lunceford — Louis Armstrong — Ella Fitzgerald

SY OLIVER E LA SUA ORCHESTRA

Bill Coleman, Lamar Wright, Lyman Vunk, Skeets Reed, tr.; Dicky Wells, trb. - voc.; Henry Wells, Gus Chappell, Bill Granzow, trb.; Eddie Barefield, cl.; George Dorsey, as.; Freddie Williams, Gale Curtis, ts.; Willard Brown, bs.; Billy Kyle, p.; Aaron Smith, ch.; George Duvivier, cbs.; Wallace Bishop, btr.; « Sy » Oliver, dir. - arr. - voc.; Bill Moore Jr., arr.

New York, fine 1946.

Hey Daddy-O - SO & DWv — MGM 7503
Slow Bnrn - BMa — MGM 7503
Civilization (Bongo, Bongo, Bongo) - SOv — MGM 7516
You Can't Tell The Depth Of The Well - SOv — MGM 7516

Nota. I dischi MGM non portano alcuna traccia di numero di matrice per cui non è possibile stabilire se trattasi di una sola o di diverse sedute d'incisione. I numeri che si possono leggere sui dischi sono quelli di catalogo della MGM statunitense. Pare inoltre che il trombonista Fred Robinson sia presente in « Slow Burn ».

ORCHESTRA SY OLIVER

Bernie Privin, Tony Faso, Lester « Sad » Collins, tr.; Morty Bullman, Claude B. Jones, Henderson Chambers, trb.; Sid Cooper, Eddie Brown, as.; Art Drellinger, Albert « Budd » Johnson, ts.; Dave McRae, bs.; Billy Kyle, p.; Earl Baker, ch.; Bill Pemberton, cbs.; Bob Rosengarten, btr.; Sy Oliver, dir. - arr.

New York, 13 maggio 1949.

Caravan — De BM 1426
That's The Gal For Me — De BM 1426

Formazione sconosciuta.

1949.

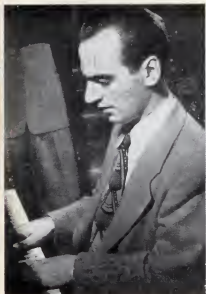
Just In Case (retro Larry Clinton) — De BM 1409

ORCHESTRA SY OLIVER
Taft Jordan, Bernie Privin, Charlie Poole, tr.; Frank Saracco, Howard Chamber, H. Singer, trb.; George Dorsey, A. Baker, Dave Burroughs, F. Williams, Milton Yaner, s.; Billy Taylor, p.; Everett Barksdale, ch.; Sandy Block, cbs.; Johnny Blowers, btr.
13 luglio 1951.
Castle Rock Fonit 1555
Formazione sconosciuta.
Prob. 1952.
Siesta At The Fiesta Fonit 1555
On My Way Fonit 1597
House Party Fonit 1597

ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND

DIXIELAND JAZZ BAND
Dominick James « Nick » La Rocca, tr.; Edward « Daddy » Edwards,, trb.; Larry Shields, cl.; Henry W. Ragas, p.; Tony Sbarbaro, btr.
New York, 18 marzo 1918.
At The Jazz Band Ball (21583) Gr **R 8232**
Ostrich Walk (21584) Gr **R 8232**
ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND
Formazione C. S.
New York, 25 giugno 1918.
Bluin' The Blues (22041) Gr **R 8353**
Sensation Rag (22044) Gr **R 8353**
Nick La Rocca, tr.; Daddy Edwards, trb.; Larry Shields, cl.; Bennie Kreuger, as. - bs.; Frank Signorelli, o J. Russell Robinson, p.; Tony Sbarbaro, btr.; Al Bernard, voc.
New York, 1° dicembre 1920.
Margie (Introducing Singing The Blues) (24581) Gr **R 8527**
New York, 4 dicembre 1920.
Palesteena (24590) Gr **R 8527**
New York, 30 dicembre 1920.
Broadway Rose (24809) Gr **R 8815**
Sweet Mama (24810) ABv Gr **R 8815**
New York, 28 gennaio 1921.
Home Again Blues (24825) Gr **R 8817**
Phil Copecata, tr.; Russ Morgan, trb. - voc.; Sid Trucker, cl.; Terry Shand, p. - voc.; Larry Hall, cbs.; Tony Sbarbaro, btr.-kazoo.
New York, 9 ottobre 1935.
I'm Sittin' High On A Hill Top (18145) TSv Parl **B 71158**
I Live For Love (18147) RMv Parl **B 71158**
Nota. Questo disco è etichettato « Original Dixieland Jass Band ».
NICK LA ROCCA E LA SUA BANDA ORIGINALE DIXIELAND
Nick La Rocca, George Walters, Earle Ison, George Johnson, tr.; Charles Harris, Alex Polascay, trb.; Larry Shields, cl.; George Dessinger, Buddy Saffer, Joe Hunkler, s.; J. Russell Robinson, p.; Chris Fletcher, ch.; Boyd Bennett, cbs.; Tony Sbarbaro, btr.
2 settembre 1938.
Bluin' The Blues (0301) VdP **GW 1650**
Tiger Rag (0302) VdP **GW 1650**
Nota. Altre fonti danno presente Daddy Edwards, trb. in quest'ultima seduta.

THE ORIGINAL MEMPHIS FIVE

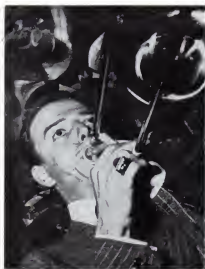
ORCHESTRA THE ORIGINAL MEMPHIS FIVE
Phil Napoleon, tr.; Milfred « Miff » Mole, trb.; Jimmy Lytell, cl.; Frank Signorelli, p.; Jack Roth, btr.
New York, 18 aprile 1926.
Tempeekoe (35325-3) Gr **R 4811**
Nota. Il titolo originale è « Tampeekoe ». Retro Orchestra George Olsen.

Lennie Tristano

Lee Konitz

Stan Getz

Buddy De Franco

Gerry Mulligan

Kai Winding

Terry Gibbs

KID ORY

vedi anche:
Louis Armstrong — Johnny Dodds — Jelly Roll Morton

KID ORY & HIS CREOLE JAZZ BAND
Teddy Buckner, tr.; Edward « Kid » Ory, trb. - voc.; Joe Darensbourg, Albert Nicholas, cl.; Lloyd Glenn, p.; Ed Garland, cbs.; Minor Hall, btr.
Los Angeles, 1950.

Twelfth Street Rag (MM 1360 Re 2)	Mu **JH 1038**
Tiger Rag (MM 1361 Re 2)	Mu **JH 1014**
Savoy Blues (MM 1362 Re 2)	Mu **JH 1038**
Eh! La-Bas! (MM 1363 Re 2) KOv	Mu **JH 1014**

P

TONY PARENTI

TONY PARENTI'S RAGTIMERS
« Wild » Bill Davison, tr.; James Archey, trb.; Tony Parenti, cl.; Ralph Sutton, p.; Danny Barker, bjo.; Cyrus « Cy » St. Clair, tuba; Warren « Baby » Dodds, btr.
New York, 22 novembre 1947.

Hiawatha (A Summer Idyll) (NY 50)	Cir **ES 40002**
Hysterics Rag (A Trombone Fit) (NY 53)	Cir **ES 40003**
Sunflower Slow Drag (NY 54)	Cir **ES 40003**

Nota. Il retro di « Hiawatha » è un'incisione degli All Star Stompers.

THE RAGPICKERS
Tony Parenti, cl.; Ralph Sutton, p.; George Wettling, btr.
New York, 22 gennaio 1949.

Crawfish Crawl (NY 73)	Cir **ES 40012**
The Entertainers Rag (NY 74)	Cir **ES 40011**
The Lily Rag (NY 75)	Cir **ES 40012**
Cataract Rag (NY 76)	Cir **ES 40011**

Nota. Le ultime quattro incisioni vennero pubblicate in America sotto la denominazione: « Tony Parenti's Ragpickers » e quindi si è creduto più opportuno elencarle in questa sede.

JACK PARNELL
(Inghilterra)

JACK PARNELL E IL SUO QUARTETTO
Reg Owen, cl.; Ralph Sharon, p.; Dave Goldberg, ch.; Charlie Short, cbs.; Jack Parnell, btr.
29 marzo 1946.

Soft Noodles (DR 10180)	De **F 8807**
Just You, Just Me (DR 10181)	De **F 8607**

QUARTETTO JACK PARNELL
Tommy Whittle, ts.; Norman Stenfalt, p.; Charlie Short, cbs.; Dave Goldberg, ch.; Jack Parnell, btr.
Londra, 21 aprile 1947.

Old Man Re-Bop (DR 11170) (retro Nat Gonella)	De **648**

Nota. Si tratta in realtà di un contingente dell'orchestra di Ted Heath.

LES PAUL

vedi anche:
Bing Crosby — Jazz At The Philarmonic

THE LES PAUL TRIO
Mancano dati salvo Les Paul, ch.

1945.

Blue Skies (L 3701 AA)	De BM 1308
Dark Eyes (L 3704 A)	De BM 1308
Steel Guitar Rag	Fonit 1562
Guitar Boogie	Fonit 1562

Les Paul, ch.; Mary Ford, voc.

1947.

Hip Billy Boogie (Cap 3268)	Cap CL 13681
What Is This Thing Called Love (Cap 3269-1D)	Cap CL 13505
By The Light Of The Silvery Moon (Cap 3345)	Cap CL 13568

1950.

How High The Moon (Cap 6958) MFv	Cap CL 13505
Walkin' And Whistlin' Blues (Cap 7179-N6)	Cap CL 13568
I Wish I Never See Sunshine (Cap 7811) MFv	Cap CL 13624
In The Old Good Summertime (Cap 7615) MFv	Cap CL 13624
Moon Of Manakoora (Cap 7817)	Cap CL 13603
Three Little Words (Cap 7618-1)	Cap CL 13603
La Rosita (Cap 7819)	Cap CL 13681
The Jazz Me Blues (Cap 7621)	Cap CL 13635
Just One More Chance (Cap 7622) MFv	Cap CL 13635

1951.

The World Is Waiting For The Sunrise (Cap 7863-1) MFv	Cap CL 13996
Whispering (Cap 7864-1) MFv	Cap CL 13996
Lover	Cap CD 10782
Brazil	Cap CD 10782
Nola	Cap CD 80081
Jealous - MFv	Cap CD 80081

CHARLIE PARKER

CHARLIE PARKER SEPTET

Miles Davis, tr.; Charlie « Yardbird » Parker, as.; Eli « Lucky » Thompson », ts.; Michael « Dodo » Marmarosa, p.; Arvin Garrison, ch.; Vic McMillan, cbs.; Roy Porter, btr.

Hollywood, 28 marzo 1946.

Moose The Mooche (D 1010-2) (retro Don Byas)	Cel QB 7075-7083
Yardbird Suite (D 1011-4)	Cel QB 7075

Nota. Il Cel QB 7075 non fu mai edito quantunque in listino.

CHARLIE PARKER ALL STARS

Stessa formazione precedente; stessa data.

Ornithology (D 1012-4)	Cel QB 7001
A Night In Tunisia (D 1013-5)	Cel QB 7001

CHARLIE PARKER QUARTET

Charlie Parker, as.; Erroll Garner, p.; George « Red » Callender, cbs.; Harold « Doc » West, btr.

Hollywood, 19 febbraio 1947.

Bird's Nest (D 1053-C)	Cel QB 7003
Cool Blues (D 1054-D)	Cel QB 7003

CHARLIE PARKER ALL STARS

Howard McGhee, tr.; Charlie Parker, as.; Wardell Gray, ts.; Dodo Marmarosa, p.; Barney Kessel, ch.; Red Callender, cbs.; Don Lamond, btr.

Hollywood, 26 febbraio 1947.

Cheers (D 1072-D)	Cel QB 7027
Carvin' The Bird (D 1073-B)	Cel QB 7027
Stupendous (D 1074-A) (retro D. Gillespie)	Parl B 71088

Nota. Il Parl B 71088 è stato edito in Italia come « C.P. Septet ».

CHARLIE PARKER QUINTET

Miles Davis, tr.; Charlie Parker, as.; Duke Jordan, p.; Tommy Potter, cbs.; Max Roach, btr.

Hollywood, 28 ottobre 1947.

Dexterity (D 1101 B)	Cel QB 7067
Dewey Square (D 1103 C)	Cel QB 7076

Bird Of Paradise (D 1105 C) Cel **QB 7087**

Nota. « Dewey Square » è stato edito erroneamente come « C.P. sextet ».

CHARLIE PARKER SEXTET

Gli stessi della seduta precedente: J.J. Johnson, trb., aggiunto.

Hollywood, 17 dicembre 1947.

Quasimodo (D 1152 B) Cel **QB 7076**

Nota. L'etichetta indica erroneamente « C.P. quintet » e « Quasimado ».

SANTO PECORA

SANTO PECORA & HIS BACK ROOM BOYS

Shorty Sherock, tr.; Santo Pecora, trb.; Meyer Weinberg, cl.; Stan Wrightsman, p.; Frank Federico, ch.; Thurman Teague, cbs.; Riley Scott, btr. - voc.

Hollywood, 22 aprile 1937.

Magnolia Blues (MH 1006) RSv Parl **B 71159**

I Never Knew What A Gal Could Do (MH 1007) Parl **B 71159**

OSCAR PETTIFORD

vedi anche: Duke Ellington

OSCAR PETTIFORD AND HIS 18 ALL STARS

Dizzy Gillespie, tr.; Trummy Joung, Benny Morton, trb.; Johnny Bothwell, as.; Don Byas, ts.; Clyde Hart, p.; Oscar Pettiford, cbs.; Shelly Manne, btr.; Rubberleggs Williams, voc.

New York, 9 gennaio 1945.

Something For You (W 1218 W) Cel **QB 7058**

Empty Bed Blues (W 1221 W) Cel **QB 7058**

OSCAR PETTIFORD HIS CELLO AND QUARTET

Duke Ellington, p.; Billy Strayhorn, cel.; Oscar Pettiford, cello; Lloyd Trottman, cbs.; Jo Jones, btr.

13 settembre 1950.

Perdido (M 4005) Mu **JH 1001**

Take The « A » Train (M 4006) Mu **JH 1016**

Oscalipso (M 4007-1) Mu **JH 1016**

Blues For Blanton (M 4008) Mu **JH 1001**

JACK PETTIS

JACK PETTIS & HIS PETS

Bill Moore, Phil Hart, tr.; Don Murray, cl. - bs.; Jach Pettis, ts. - cl.; Ernie Holst, vl.; Al Goering, p.; Eddie Lang ch.; Dillon Ober, btr.

New York, 3 luglio 1928.

Bag O' Blues? (45673) Gr **B 14080**

Bill Moore, Mannie Klein, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Jack Pettis, cl. - ts.; Len Kavosh, cl. - as.; Al Goering, p.; Carl Kress, ch.; Merril Klein, tuba - cbs.; Dillon Ober, btr. - xil.

New York, 6 novembre 1928.

Freshman Hop (48127) Gr **R 14060**

Bill Moore, tr.; Jack Teagarden, trb.; Benny Goodman, cl. as.; Jack Pettis, ts.; Al Goering, p.; Dick McDonough, bjo.; Merril Klein, tuba; Dillon Ober, btr.

New York, 1 febbraio 1929.

Sweetest Melody (401595) (retro J. Purvis) Od SS **A 2317**

PIANO RED (WILLIE PERRYMAN)

PIANO RED (WILLIE PERRYMAN)

Piano Red, p. - voc.; acc. da ch., cbs., btr.

Hey Good Lookin' (EI-VB-3778) VdP HN 3072
Just Right Bounce (EI-VB-1319) VdP HN 3072

FATS PICHON

ORIGINAL BOOGIE WOOGIES
Walter « Fats » Pichon, p. - voc.

New Orleans, 1945.
Deep South Boogie (A 3362) HoJ 13

« Fats » Pichon, p. - voc.
Data sconosciuta.
Pinetop's Boogie HoJ 13

BEN POLLACK

vedi anche: Connie Boswell

ORCHESTRA BEN POLLACK
Harry Greenberg, Al Harris, tr.; Glenn Miller, trb.; Benny Goodman, cl.; Gil Rodin, as.; Fud Livingston, ts.; Al Beller, Victor Young, vl.; Vic Briedis, p.; Lou Kessler, bjo.; Harry Goodman, cbs.; Ben Pollack, btr. - voc.

Chicago, 9 dicembre 1926.
'Deed I Do (37219) BPv (retro Dorsey Bros.) Gr R 4819

Al Harris, Jimmy McPartland, tr.; Jack Teagarden, trb.; Benny Goodman, cl.; Gil Rodin, as.; Larry Binyon, ts.; Eddie Bergman, Al Beller, vl.; Bill Schumann, cello; Vic Briedis, p.; Dick Morgan, bjo.; Harry Goodman, cbs.; Vic Moore, btr.; Ben Pollack, Gene Austin, voc.

Chicago, 3 dicembre 1928.
Sentimental Baby (49221) GAv (retro J. Renard) Gr R 14070

Chicago, 24 dicembre 1928.
Futuristic Rhythm (48287) BPv (retro P. Whiteman) Gr R 14136

Jimmy McPartland, Ruby Weinstein, tr.; Jack Teagarden, trb.; Benny Goodman, cl.; Gil Rodin, as.; Larry Binyon, ts.; Vic Briedis, p.; Dick McPartland, bjo.; Harry Goodman, cbs.; Ray Bauduc, btr.; Burt Lorin, voc.

1 marzo 1929.
≠ **Wait Till You See « Ma Cherie »** (50906) (retro Orch. Victor) Gr R 14182

25 luglio 1929.
≠ **In The Hush Of The Night** (53947) BLv (retro Jack Hylton) Gr R 14236
≠ **Bashful Baby** (53949) BLv (retro V. Arden e P. Ohman) Gr R 14234

15 agosto 1929.
Where The Sweet « Forget-Me-Nots » Remember (53989) BLv (retro R. Vallée) Gr R 14253
≠ **Song Of The Blues** (53990) BLv (retro Bennie Moten) Gr R 14294
≠ **True Blue Lou** (53991) BLv (retro Coon Sanders) Gr R 14287

Charlie Teagarden, Ruby Weinstein, tr.; Jack Teagarden, trb.; Matty Matlock, cl.; Gil Rodin, cl. - as.; Larry Binyon, ts.; Eddie Bergman, Eddie Solinsky, vl.; Bill Schumann, cello; Vic Briedis, p.; Dick Morgan, ch.; Harry Goodman, cbs.; Ray Bauduc, btr.; Burt Lorin, voc.

29 novembre 1929.
≠ **Keep Your Undershirt On** (57637) BLv (retro The High Hatters) Gr R 14379

Sterling Bose, Shirley Clay, Charlie Spivak, tr.; Jack Teagarden, Benny Morton, trb.; Matty Matlock, cl.; Gil Rodin, as.; Eddie Miller, ts.; Eddie Bergman, Eddie Solinsky, Barney Winston, vl.; Bill Schumann, cello; Gil Bowers, p.; Nappy Lamare, ch.; Harry Goodman, cbs.; Ray Bauduc, btr.; Ben Pollack, voc.

28 dicembre 1933.
I'm Full Of The Devil (152665) BPv Col CQ 1385

Yank Lawson, Charlie Spivak, tr.; Joe Harris, trb.; Matty Matlock, cl.; Gil Rodin, Deane

Kincaide, as.; Eddie Miller, ts.; Al Beller, Ray Cohan, vl.; Gil Bowers, p.; Nappy Lamare, ch.; Harry Goodman, cbs.; Ray Bauduc, btr.

29 maggio 1934.

Sleepy Head (152756) Col DQ 1014

Nota. I Gr segnati ≠ portano l'indicazione « Orchestra Ben Pollack del Park Central ».

DANNY POLO

vedi anche:
Jean Goldkette Coleman Hawkins Ben Pollack

DANNY POLO & HIS SWING STARS

Tommy McQuarters, tr.; George Chilsholm, trb.; Danny Polo, cl.; Sidney Raymond, as.; Eddie Macauley, p.; Norman Brown, ch.; Eddie Freeman, ch.; Dick Ball, cbs.; Dudley Barber, btr.

Londra, 1938.

Jazz Me Blues De 544
If You Were The Only Girl In The World De 544

Philippe Brun, tr.; Danny Polo, cl.; Alix Combelle, ts.; Garland Wilson, p.; Oscar Aleman, ch.; Louis Vola, cbs.; Jerry Mengo, btr.

Parigi, febbraio 1939.

Polo-Naise (retro Sowande) De 603

GLEN POWELL

GLEN POWELL & HIS ORCHESTRA

Formazione sconosciuta, comprendente probabilmente una sezione dell'orchestra di Don Redman allora in tournée in Europa. Herbert Lee « Peanuts » Holland, voc.

Belgio, 1946.

Open The Door Richard (5055-2) Fon V 5008
Hey Ba-Be-Re-Bop! (6002) PHv Fon V 5008

BUD POWELL

vedi anche: Cootie Williams

BUD POWELL TRIO

Earl « Bud » Powell, p.; Curley Russell, cbs.; Max Roach, btr.

New York, 10 gennaio 1947.

Somebody Loves Me (ROO 2993) HoJ 82
Indiana (ROO 2992) HoJ 82

ANDRE PREVIN

ANDRÉ PREVIN TRIO

André Previn, p.; Irving Ashby, ch.; Red Callender, cbs.

Hollywood, 25 marzo 1946.

Take The « A » Train (SRC 136-6) Parl B 71101
Main Stem (SRC 140-3) Parl B 71101

Inoltre nelle seguenti facce André Previn ha le funzioni di direttore d'orchestra in accompagnamento ai cantanti: Anita Ellis; Fred Astaire; Red Skelton; Gloria de Haven; Helen Kane. Le incisioni, di nessun interesse jazzistico, vengono elencate per scrupolo di completezza.

Thinking Of You MGM 7651
Where Did You Get That Girl MGM 7651
I Wanna Be Loved MGM 7652
Pout-pourri dal film « Three Little Words » MGM 7652
Nevertheless MGM 7653
Who's Sorry Now? MGM 7653

LOUIS PRIMA

LOUIS PRIMA & HIS NEW ORLEANS GANG
Louis Prima, tr. - voc.; George Brunis, trb.; Sidney Arodin, cl.; Claude Thornill, p.; George Van Eps, ch.; Bonnie Pottle, cbs.; Stanley King, btr.
Louis Prima è il cantante per tutti i titoli.
1° novembre 1934.
Let's Have A Jnbilee (B 16286) **Br 4988**
I Still Want Yon (B 16288) **Br 4968**
Breakin' The Ice (B 16289) **Br 4968**
Formazione C. S. ma Eddie Miller, cl. - as.; per Arodin; Hilton « Nappy » Lamare, ch.; per Van Eps; e Ray Bauduc, btr.; per King.
26 dicembre 1934.
Bright Eyes (B 16543) **Br 4988**
Louis Prima, tr.; Larry Alpcter, trb.; Eddie Miller, cl. - ts.; Frank Pinero, p.; Garry McAdams, ch.; Jack Ryan, cbs.; Ray Bauduc, btr.
3 aprile 1935.
Pnttin' On An Old Pair Of Shoes (B 17239) **Br 5000**
Louis Prima, tr.; Pee Wee Russell, cl.; Frank Pinero, p.; Garry McAdams, ch.; Jack Ryan, cbs.
Hollywood, 30 novembre 1935.
Sweet Sne, Jnst You (LA 1078) (retro Ozzie Nelson) **Br 5023**
Formazione C. S. ma Joe Catalyne, ts.; George Pemberty, btr.; aggiunti.
28 febbraio 1936.
· **Dinah** (LA 1103) **Br 5065 - Co CQ 1432**
Sing Sing Sing (LA 1106) (retro Frankie Trumbauer) **Br 5030**
Formazione C. S. ma Gene Lafreniere, Denny Donaldson, tr.; Bill Atkinson, trb.; George Moore, Peyton Lagare, s.; aggiunti.
17 maggio 1938.
Let's Get Together And Swing (LA 1111) **Br 5065 - Col CQ 1432**
Let's Have Fnn (LA 1118) (retro Teddy Wilson) **Br 5052**

JACK PURVIS

JACK PURVIS & HIS ORCHESTRA
Jack Purvis, tr.; Gene Kinsey, as.; John Scott Trotter, p.; George Rose, ch.; Mate Webston, cbs.; Joe Dale, btr.
17 dicembre 1929.
Mental Strain At Dawn (403523) (retro J. Pettis) **Od SS A 2317**
Jack Purvis, tr.; J. C. Higginbotham, trb.; Greely Walton, ts.; Adrian Rollini, sb.; Frank Froeba, p.; Will Johnson, ch.; Charlie Kegley, btr.
1° maggio 1930.
When You're Feelin' Blne (403993) (retro Casa Loma Orch.) **Od SS A 2321**

Q

QUINTETTO DELL'HOT CLUB DE FRANCE

QUINTETTO HOT CLUB DE FRANCE
Stéphan Grappelly, vl.; Django Reinhardt, ch. solista; Joseph Reinhardt, Pierre Ferret, ch.; Louis Vola, cbs.
Parigi 1935.
St. Lonis Blnes (2009) **De F 5824**
C. S. ma Tony Rovira, cbs.; per Vola.
China Boy (2081) **De F 5824**
Moonglow (2082) **De F 5831**
It Don't Mean A Thing (2083) **De F 5831**
QUINTETTO DELL' « HOT CLUB DI FRANCIA »
Django Reinhardt, cl. solista; Stéphane Grappelly, vl.; Pierre Ferret, Marcel Bianchi, ch.; Louis Vola, cbs.

Parigi, 1937.

Exactly Like You (OLA 1702-2)	**VdP GW 1509**
Runnin' Wild (OLA 1712-1)	**VdP HN 2495**
Miss Annabelle Lee (OLA 1715-1)	**VdP HN 2495**
In A Sentimental Mood (OLA 1718-2)	**VdP GW 1509**

QUINTETTO DELL' « HOT CLUB DE FRANCE »
Django Reinhardt, ch. solista; Stephane Grappelly, vl.; Roger Chaput, Eugene Vees, ch.; Louis Vola, cbs.

Londra, 1938.

Honeysuckle Rose (DTB 3523-1)	**De 538**
Sweet Georgia Brown (DTB 3524-1)	**De 542 - De F 6675**
Souvenirs (DTB 3527-1)	**De 538**
Black And White (3529-1)	**De 542 - De 6675**
Daphne	**De 573**

Django Reinhardt, ch. solista; Stephane Grappelly, vl.; Joseph Reinhardt, Eugene Vees, ch.; Roger Grassett, cbs.

Parigi, 1938.

Them There Eyes	**De 573**
Three Little Words (D 4212)	**De 572**
Appel Direct (D 4213)	**De 572**

Django Reinhardt, ch. solista; Stephane Grappelly, vl.; Joseph Reinhardt, Pierre Ferret, ch.; Emmanuel Soudieux, cbs.

Parigi, 1939.

Hungaria (OA 4967)	**De 615**
Jeepers Creepers (OA 4968)	**De 567**
Swing 39 (OA 4969)	**De 587**
Twelve Years	**De 606**
Time On My Hands (OA 4974-1)	**De 597**
I Wonder Where My Baby Is Tonight (OA 4974-2)	**De 597**
Japanese Sandman (4970)	**De 606**
My Melancholy Baby (OA 5080)	**De 615**
Tea For Two	**De F 7568**

C. S. ma inciso a Londra, 1939. Beryl Davis, voc. Grappelly, p. in *.

Undecided (DR 3861) BDv	**De 616**
H. C. F. Strut (DR 3862)	**De 616 - De F 7390**
The Man I Love *	**De F 7390**

Mancano notizie ma ti presume sia un'incisione dell'epoca.

Billets Doux	**De F 7568**

George Shearing, p.; Stephane Grappelly, vl.; Coleridge Goode, cbs.; Ray Ellington, btr.

Londra, 1944.

Yellow House Stomp	**De 652**
Red-O-Ray	**De 652**

CHARLES TRENET acc. da Django Reinhardt e Quintetto Hot Club de France
Django Reinhardt, ch.; Hubert Rostaing, cl.; Emmanuel Soudieux o Tony Rovira, cbs.; Pierre Fouad, btr.

La Cigale et la Fourmi	**Co CQ 2225**

QUINTETTO DEL « HOT CLUB DE FRANCE »
C. S. ma Trenet omesso, Eugene Vées, ch.; aggiunto, Soudieux al basso e Arthur Motta, btr. per Fouad.

Belgio, 1945.

Songe d'automne	**De 714 - De C 16092**
Duke And Dukie	**De 714 - De C 16092**

Grappelly, Reinhardt e Coleridge Goode, cbs. e 2 musicisti inglesi.

Londra, gennaio 1946.

Nuages	**De 625**
Love's Melody	**De 625**

Stéphane Grappelly, vl.; Django Reinhardt, ch. solista; Joseph Reinhardt, Pierre Ferret, ch.; Emmanuel Soudieux, cbs.

Parigi, 1946.

Just One Of Those Things	**De C 16177**
Desalle	**De C 16177**

DJANGO REINHARDT ET LE QUINTETTE DU HOT CLUB DE FRANCE
Django Reinhardt, ch.; Hubert Rostaing, cl.; Eugene Vées, ch.; Emmanuel Soudieux, cbs.; André Jourdan, btr.
Parigi, 18 luglio 1947.
September Song (St 2104) — Cel **TZ 3013**
Brazil (St 2105) — Cel **TZ 3011**
Fast And Hot (St 2107) — Cel **TZ 3013**
C. S. salvo Joseph Reinhardt, ch.; per Vées.
Parigi, 5 ottobre 1947.
Insensiblement (St 4765) — Cel **TZ 3011**
Django Reinhardt, ch.; Stephane Grappelly, p.
Tornerai — De **F 6721**
If I Had You — De **F 6721**
Nota. Abbiamo ritenuto di inserire i due dischi Celson in questa sezione benchè siano sotto il nome di Reinhardt. Durante la guerra 1940-1945 i Decca della serie 500 portavano la denominazione comune « I Cinque Diavoli del Ritmo ».

R

THE RAGPICKERS
vedi: Tony Parenti

RAM RAMIREZ

vedi ancbe: John Kirby

RAM RAMIREZ TRIO
Roger « Ram » Ramirez, p.; Jimmy Shirley, ch.; Al Hall, cbs.
New York, 8 marzo 1946.
Sentimental Mood (Si 128) — Cel **TZ 3012**
Lost In Meditation (Si 129) — Cel **TZ 3012**

FREDDIE RANDALL
(Inghilterra)

FREDDIE RANDALL AND HIS BAND
Freddie Randall, tr.; Geoff Sowden, trb.; Bernie Stanton, cl.; Stan Butcher, p.; Dan Wrigth, ch.; Ronnie Stone, cbs.; Len Hastings, btr.
Londra, 25 gennaio 1951.
That's A Plenty (CE 13204-3) — Parl **B 71175**
Don Cooper, p., per Dan Wright.
Londra, 20 maggio 1951.
Ostrick Walk (CE 13381-2) — Parl **B 71175**
Harry Brown, trb.; per Geoff Sowden.
Londra, Royal Festival Hall, 14 luglio 1951.
I Want A Big Butter And Egg Man (CE 13508-1A) (retro Graeme Bell) — Parl **B 71183**

RED AND HIS BIG TEN
vedi: Red Nichols

KID RENA

KID RENA'S DELTA JAZZ BAND
Henry « Kid » Rena, tr.; Louis Delile « Big Eye » Nelson, Alphonse Picou, cl.; Jim Robinson, trb.; Willie Santiago, ch.; Albert Gleny, cbs.; Joseph Rena, btr.

New Orleans, 21 agosto 1940.

Clarinet Marmalade (NO - 03)	Cir **ES 40013**
Milneburg Joys (NO - 04)	Cir **ES 40013**
Get It Right (NO - 7)	Cir **ES 40010**
Weary Blues (NO - 8)	Cir **ES 40010**

Nota. « Get It Right » è un altro titolo per il tradizionale « Gatemouth ». I numeri di matrice segnati sono quelli che appaiono sui dischi e, molto probabilmente, vi sono stati impressi nel 1948 quando la Circle americana ripubblicò l'intera serie dei dischi originali Delta già da molto tempo fuori commercio.

MIKE RILEY

ORCHESTRA MIKE RILEY
Formazione sconosciuta.
1937.

Ooo-Oh Boom! (retro Chick Webb)	Pol **A 61159**

MAX ROACH

vedi anche:
Duke Ellington — Fats Navarro — Charlie Parker

MAX ROACH QUINTET
Kinney Dorham, tr.; James Moody, ts.; Al Haig, p.; Tommy Potter, cbs.; Maxwell « Max » Roach, btr.
Parigi, 15 maggio 1949.

Maximum (St 3013)	Mu **JH 1047**
Ham An' Eggs (St 3014)	Mu **JH 1047**

ADRIAN ROLLINI

vedi anche:
Bix Beiderbecke — Jack Purvis
Red Nichols — Joe Venuti
California Ramblers (?)

ADRIAN'S RAMBLERS
Max Kaminsky, tr.; Milt Yaner, cl.; Bud Freeman, ts.; Adrian Rollini, sb.; Roy Bargy, p.; Carl Kress, ch.; Mel Clarke, cbs.; Stanley King, btr.; Ella Logan, voc.
4 maggio 1934.

I Wish I Were Twins (15168) ELv (retro Casa Loma Orchestra)	Br **4922**

QUINTETTO ADRIAN ROLLINI
Bobby Hackett, tr.; Frank Victor, ch.; Harry Clark, cbs.; Buddy Rich, btr.; Adrian Rollini, xil.; Sonny Schuyler, voc.
23 giugno 1938.

Ten Easy Lesson (23147) SSv	Co **CQ 1493**
Small Fry (23148) SSv	Co **CQ 1493**

LUIS RUSSELL

vedi anche:
Henry Allen — Louis Armstrong — King Oliver

LUIS RUSSELL & HIS ORCHESTRA
Henry « Red » Allen, Bill Coleman, tr.; Jack C. Higginbotham, trb. - voc.; Albert Nicholas, cl. - as.; Charlie Holmes, as. - ss.; Teddy Hill, ts.; Luis Russell, p.; Will Johnson, ch.; George « Pops » Foster, cbs.; Paul Barbarin, btr.

9 settembre 1929.

Feelin' The Spirit (402939) JHv (retro Louis Armstrong) Parl **B 27607**

Henry Allen, Otis Johnson, tr.; J. C. Higginbotham, trb.; Albert Nicholas, cl. - as.; Charlie Holmes, as. - ss.; Teddy Hill, ts.; Luis Russell, p.; Will Johnson, ch.; Pops Foster, cbs.; Paul Barbarin, btr.

19 maggio 1930.

Lousiana Swing (404047) (retro F. Trumbauer) Od SS **A 2322**

EDDIE SAFRANSKI

vedi anche:
Stan Kenton WNEW Charlie Ventura

EDDIE SAFRANSKI POLL CATS

Ray Wetzel, tr.; Eddie Bert, trb.; Arthur Edward « Art » Pepper, as.; Bob Gioga, ts.; Pete Rugolo, p.; Eddie Safranski, cbs.; Sheldon « Shelly » Manne, btr.

Dicembre 1947.

Sa-Frantic (A 91) Cel **QB 7036**
Bass Mood (A 92) Cel **QB 7036**
Turmoil (A 93) Cel **QB 7037**
Jumpin For Jane (A 94) Cel **QB 7037**

THE SAINTS JAZZ BAND
(Inghilterra)

SAINTS JAZZ BAND

Mike McNana, tr.; Ron Simpson, trb.; Al Radcliff, cl.; John Fisk, p.; Jim Lolley, bjo.; Thomas Gregory, cbs.; John Mills, btr.

Londra, Royal Festival Hall, 14 luglio 1951.

I Want A Girl Just Like That Married Dear Old Dad (CE 13501-1A) Parl **B 71182**

Retro: Crane River Band.

JAMES SCOTT

RECORDED FROM A PLAYER PIANO ROLL AS PLAYED BY JAMES SCOTT

James Scott, p. solo.

Quality Rag (SL 7) (retro Scott Joplin) Cir **ES 40021**

CECIL SCOTT

vedi anche:
Henry Allen The Missourians

CECIL SCOTT & HIS BRIGHT BOYS

Bill Coleman, Frank Newton, tr.; Dicky Wells, trb.; Cecil Scott, cl. - bs.; John Williams, Harold McFarren, as.; Don Frye, p.; Rudolph Williams, ch.; Walk Walker, tuba; Lloyd Scott, btr.

19 novembre 1929.

Lawd, Lawd (57709) Gr **R 14425**
In A Corner (57710) Gr **R 14425**

TONY SCOTT

TONY SCOTT AND HIS SEXTET

Dizzy Gillespie, tr.; James « Trummy » Young, trb.; Tony Scott, as. - cl.; Ben Webster, ts.; Jimmy Jones, p.; Gene Ramey, cbs.; Eddie Nicholson, btr.

New York, 1946.
Yon're Only Happy When I'm Blne (Si 121) Cel **QB 7002**
Ten Lessons With Timoty (Si 122) Cel **QB 7002**

BOYD SENTER

BOYD SENTER TRIO
Boyd Senter, cl.; Eddie Lang, ch.; Arthur Schutt, p.
Prob. 1928.
Bad Habits Parl **A 4514**
The New Saint Louis Blnes Parl **A 4514**

ORCHESTRA BOYD SENTER & HIS SENTERPEDES
Formazione probabile: Mickey Bloom, tr.; Tommy Dorsey, trb.; Jimmy Dorsey, cl. - as.; Fud Livingston, ts.; sconosciuto piano; sconosciuta chit.; Stanley King, btr. Paul Small, voc.
Prob. 1929-1930.
Shine Gr **R 14160**
Doin' Yon Good - PSv Gr **R 14160**
Waterloo (retro Julia Garity) Gr **R 14694**
Goin' Back To Tennessee Gr **R 14133**
Wabash Blnes Gr **R 14133**

Nota. Il Gr R 14694 è etichettato « Orchestra Boyd Senter e i suoi Senterpedes ».

THE SEVEN HOT AIR MEN
vedi: Benny Goodman

SHARKEY AND HIS SHARKS OF RHYTHM
vedi: Sharkey Bonano

ARTIE SHAW

vedi anche: Frankie Trumbauer

ORCHESTRA ART SHAW
Willis Kellly, tr.; Mark Bennett, trb.; Arthur « Artie Shaw » Arshawski, cl.; Tony Zimmers, ts.; Julie Schechter, Lou Klayman, vl.; Sam Persoff, viola; Jimmy Oderich, cello; Fulton McGrath, p.; Wes Vaugham. ch.; Hank Wayland, cbs.; Sam Weiss, btr.
New York, 11 giugno 1936.
No Regrets (19437) Br **5058**

Lee Castaldo, Zeke Zarchey, tr.; Mike Michaels, trb.; Artie Shaw, cl.; Tony Pastor. ts. - voc.; Jerry Gray, Frank Siegfield, vl.; Sam Persoff, viola, Bill Schumann: cello; Joe Lippman, p.; Tony Gattuso, ch.; Ben Ginsberg, cbs.; George Wettling, btr.; Peg La Centra, voc.
30 ottobre 1936.
There's Something In The Air (20167) PLCv Br **5077**

ART SHAW AND HIS NEW MUSIC
Formazione C. S. ma Buddy Morrow, trb.; per Michaels.
23 dicembre 1936.
My Blue Heaven (20451) Od SS **A 2347**

ORCHESTRA ART SHAW
1 febbraio 1937.
Love Is Good For Anything That Ails You (20678) (retro Teddy Wilson) Br **5098**

ART SHAW AND HIS NEW MUSIC
John Best, Malcolm Crain, Tom Di Carlo, tr.; Harry Rogers, George Arus, trb.; Artie Shaw, cl.; Les Robinson, Art Masters, as.; Tony Pastor, Fred Petry, ts.; Les Burness, p.; Al Avola, ch.; Ben Ginsberg, cbs.; Cliff Leeman, btr.

13 maggio 1937.
All Alone (21134) Od SS A 2346

ORCHESTRA ART SHAW
Stessa data.
All God's Chillun Got Rhythm (21135) Br 5118

ART SHAW AND HIS NEW MUSIC
Stessa data.
Because I Love You (21137) Od SS A 2347

Formazione C. S. ma Harry Freeman, as.; per Masters.
16 maggio 1937.
I Surrender, Dear (21168) Od SS A 2351
Blue Skies (21169) Od SS A 2351
Someday Sweetheart (21170) Od SS A 2346

ORCHESTRA ART SHAW
22 luglio 1937.
Sweet Adeline (21425) Br 5117
How Dry I Am (21426) Br 5117

Formazione C. S. ma Jules Rubin, ts.; per Petry.
4 agosto 1937.
Please Pardon Us, We're In Love (21460) Br 5118
17 settembre 1937.
I've A Strange New Rhythm In My Heart (21711) Br 5128
If It's The Last Thing I Do (21712) Br 5128

ART SHAW AND HIS NEW MUSIC
Stessa data.
Nightmare (21713) Od SS A 2345
18 ottobre 1937.
A Strange Loneliness (21896) Od SS A 2345

ARTIE SHAW E LA SUA ORCHESTRA
Chuck Peterson, John Best, Claude Bowen, tr.; George Arus, Ted Vesely, Harry Rogers, trb.; Artie Shaw, cl.; Les Robinson, Hank Freeman, Tony Pastor, Ronny Perry, s.; Lester Burness, p.; Al Avola, ch.; Sid Weiss, cbs.; Cliff Leeman, btr.
24 luglio 1936.
Begin The Beguine (24079) VdP AV 693
Back Bay Shuffle (24062) VdP GW 1472

Formazione C. S. ma Russ Brown, trb.; per Vesely; George Koening, s.; per Robinson.
27 settembre 1938.
Non-Stop Flight (27230) VdP GW 1763 - VdP GW 1907

Chuck Peterson, John Best, Bernie Privin, tr.; George Arus, Les Jenkins, Harry Rogers, trb.; Artie Shaw, cl.; Les Robinson, Hank Freeman, Tony Pastor, George Auld, s.; Bob Kitsis, p.; Al Avola, ch.; Sid eiss, cbs.; George Wettling, btr.
19 dicembre 1938.
Jungle Drums (30735) VdP GW 1742

Formazione C. S. salvo « Buddy » Rich, btr.; per Wettling.
23 gennaio 1939.
Zigeuner (31626) VdP GW 1803
12 marzo 1939.
Prosschai (32963) VdP GW 1763

Formazione C. S. salvo Harry Geller, tr.; per Best.
27 agosto 1939.
Oh, Lady Be Good (42609) VdP AV 693

Charlie Margulies, Manny Klein, George Thow, tr.; Randall Miller, Bill Rank, Babe Bowman, trb.; Artie Shaw, cl.; Blake Reynolds, Bud Carleton, Dick Dick Clark, Jack Stacey, s.: Stan Wrightsman, p.; Bobby Sherwood, ch.; Jud De Naut, cbs.; Carl Maus, btr.; Morton Ruderman, fl.; Phil Nemoli, oboe; Joe Krechtner, cl.; Jack Cave, corno francese; tredici violini; Pauline Byrne, voc.
Hollywood, 3 marzo 1940.
Frenesi (42546) VdP GW 2002

Adios Mariquita Linda (42547) VdP **GW 2002**
Gloomy Sunday (42548) PBv VdP **GW 1979**
Don't Fall Asleep (42551) PBv VdP **GW 1979**

George Wendt, Joe Cathcart, Billy Butterfield, tr.; Jack Jenney, Vernon Brown, trb.; Artie Shaw ,cl.; Les Robinson, Neely Plumb, Clarence « Bass » Bassey, Jerry Jerome, s.; Johnny Guarnieri, p.; Al Hendrickson, ch.; George « Jud » De Naut, cbs.; Nick Fatool, btr.; Truman Boardmann, T. Klages, Bill Bower, Bob Morrow, Al Beller, E. Lamas, vl.; A. Herschman, K. Collins, viole; F. Goerner, cello.
7 ottobre 1940.
Marinella (55098) VdP **AV 690**

Billy Butterfield, tr.; Artie Shaw, cl.; Johnny Guarnieri, clavicembalo; Al Hendrickson, ch.; Jud De Naut, cbs.; Nick Fatool, btr.
Hollywood, 5 dicembre 1940.
My Blue Heaven (055197) VdP **AV 696**

Nota. In effetti si tratta di « Artie Shaw and his Gramercy Five ».

George Wendt, Joe Cathcart, Billy Butterfield, tr.; Jack Jenney, Vernon Brown, Ray Conniff, trb.; Artie Shaw, cl.; Les Robinson, Neely Plumb, Clarence Bass Bassey, Jerry Jerome, s.; Johnny Guarnieri, p.; Al Hendrickson, ch.; Jud De Naut, cbs.; Nick Fatool, btr.; Truman Boardman, T. Klages, Bill Bower, Bob Morrow, Al Beller, E. Lamas, vl.; A. Herschman, K. Collins, viole, F. Goerner, cello.
23 gennaio 1941.
I Cover The Waterfront (55237) VdP **AV 690**
Dancing In The Dark (55256) VdP **AV 811** - VdP **HN 2655**
Moonglow (55258) VdP **AV 898**

Roy Eldridge, George Schwartz, Bernie Glow, Paul Cohen, tr.; R. Swift, Oliver Wilson, Harry Rogers, Augostino Ischia, trb.; Artie Shaw, cl.; Rud Tanza, Charles Gentry, Herb Stewart, Jon Walton, Louis Prisby, s.; Dodo Marmarosa, p.; Barney Kessel, ch.; Morris Rayman, cbs.; Lou Fromm, btr.; Hal Stevens, voc.
Hollywood, 5 aprile 1945.
September Song (D 5 VB 1045) VdP **HN 2254**

Formazione C. S. salvo Stanley Fishelson, tr.; per Cohen; Ralph Rosenlund, s.; per Stewart.
Luglio 1945.
That's For Me (1075) HSv VdP **HN 2254**
Yolanda (1098) HSv VdP **AV 811** - VdP **HN 2855**

ARTIE SHAW & HIS ORCHESTRA
Roy Eldridge, Bernie Glow, George Schwartz, Ray Linn, Stan Fishelton, tr.; Ollie Wilson, Gus Dickson, Bob Swift, Harry Rodgers, trb.; Artie Shaw, cl.; Rudy Tanzas, Lou Prisby, as.; Herbie Steart, Ralph Rosenlund, ts.; Charles « Chuck » Gentry, bs.; Dodo Marmarosa, p.; Barney Kessel, ch.; Morries Rayman, cbs.; Lou Fromm, btr.
Novembre 1945.
Let's Walk (5408) Parl **B 71117**
The Glider (5418) Parl **B 71117**

Formazione sconosciuta, comprendente Hal Stevens, voc.
Novembre 1945.
How Deep Is The Ocean (5418) HSv Parl **B 71119**

Formazione sconosciuta, i vocali sono di Mel Torme, Teddy Walters, Kitty Kallen.
1948-1947.
I've Got You Under My Skin (5541) Parl **B 71118**
Get Out Of Town (5542) MTv Parl **B 71118**
Night And Day (5543) Parl **B 71075**
You Do Something To Me (5544) TWv Parl **B 71075**
My Heart Belongs To Daddy (5546) KKv Od SS **A 2389**
In The Still Of The Night (5547) Parl **B 71076**
What Is This Thing Called Love (5548) MTv Parl **B 71076**
Anniversary Song (5849) Od SS **A 2389**
Love For Sale Parl **B 71119**

ORCHESTRA ARTIE SHAW
Dale Pearce, Don Paladino, Victor Ford, Don Fagerquist, tr.; Fred Zito, Porkey Cohen, Bart Varsalona, Sonny Russo, trb.; Artie Shaw, cl.; Herbie Steward, Frank Socolow, as.; Al

Cohn, Zoot Zims, ts.; Danny Bank, bs.; Gilbert Barrios, p.; Jimmy Raney, ch.; Dick Niveson, cbs.; Irv Kluger, btr.; Dick Haymes, voc.

1950.

Love Walked In	De BM 1486
If You Were Only Mine - DHv	De BM 1486
Don't Worry 'Bout Me	De BM 1502
Autumn Leaves	De BM 1502
I Love The Guy	Fonit 1533
Just Say I Love	Fonit 1533

In quell'epoca Artie Shaw, incise anche alcuni dischi di sapore sudamericano (che era di moda allora) privi tuttavia di interesse per il jazzofilo. In Italia sono stati pubblicati i seguenti, eseguiti da una formazione pressochè identica a quella degli ultimi Decca elencati, salvo l'aggiunta della sezione ritmica dell'orchestra di Machito.

1949.

Mucho De Nada	De BM 1447
Orinoco	De BM 1447

GEORGE SHEARING

vedi anche: Quintetto Hot Club di Francia
Metronome All Star Bands

GEORGE SHEARING, piano solo

Londra, 2 marzo 1939.

How Come You Do Me Like You Do? (DR 3370)	De F 7102
Stomp In F (DR 3371)	De F 7102

Carlo Krahmer, btr. aggiunto.

Stessa data.

Blue Boogie (DR 3372)	De F 7038

C. S. fisa solo acc. da Leonard Feather, p.; Carlo Krahmer, btr.

Squeezin' The Blues (DR 3373)	De F 7038

Stessa data.

GEORGE SHEARING, piano solo

Londra, 3 marzo 1941.

Southern Fried (DR 5415)	De F 7786
Missouri Scramble (DR 5416)	De F 7832
Wednesday Night Hop (DR 5417)	De F 7788
Overnight Hop (DR 5418)	De F 7832

Londra, 28 gennaio 1942.

Boogie Ride (DR 6538)	De F 8148
Spookie Woogie (DR 6540)	De F 8148

GEORGE SHEARING SEXTET

Kenny Baker, tr.; Harry Hayes, as.; Aubry Franks, ts.; George Shearing, p.; Tommy Brombey, cbs.; Carlo Krahmer, btr.

Londra, 14 febbraio 1944.

Cymbal Simon (DR 8164)	De F 8500
Riff Up Them Stairs (DR 8165)	De F 8454
Five Flat Flurry (DR 8166)	De F 8454
Trunk Call (DR 8167)	De F 8500

GEORGE SHEARING TRIO

George Shearing, p.; Jack Fallon, cbs.; Norman Burns, btr.

Londra, 26 novembre 1948.

To Be Or Not To Bop (DR 13000)	De F 9065
Poinciana (DR 13001)	De F 9065

GEORGE SHEARING QUINTET

George Shearing, p. e fisa (*); Marjorie Hyams, vibr.; Charles « Chuck Wayne » Jagelka, ch.; John Levy, cbs.; Denzil De Costa Best, btr.

17 febbraio 1949.

September In The Rain (49-S-86)	MGM 7620
Good To The Last Bop (49-S-87)	MGM 7628
Bop Look And Listen (49-S-88) (*)	MGM 7620

You Are Too Beautiful (49-S-89) (1)	MGM 7628

(1) Nota. Nell'ultima faccia G. Shearing, p., acc. da Levy e Best soltanto.

28 giugno 1949.

I Didn't Know What Time It Was (49-S-247)	MGM 7629
The Continental (49-S-248)	MGM 7821
Nothing But D. Best (48-S-249)	MGM 7641
Summertime (49-S-250) GS p. solo	MGM 7629

29 luglio 1949.

East Of The Sun (49-S-292)	MGM 7621
In A Chinese Garden p. 1ª e 2ª (49-S-293-4)	MGM 7654
Conception (49-S-295)	MGM 7641

27 dicembre 1949.

Little White Lies (49-S-433-1)	MGM 7695
Carnegie Horizons (49-S-434-1)	MGM 7647

3 aprile 1950.

How's Trick (50-S-104)	MGM 7670

4 aprile 1950.

When Your Lover Has Gone (50-S-107)	MGM 7647
As Long As There's Music (50-S-108)	MGM 7683
Tenderly (50-S-110)	MGM 7670

5 luglio 1950.

Genevas' Move (50-S-228)	MGM 7683
Pick Yourself Up (50-S-229)	MGM 7695

Don Elliott, xyl. per Marjorie Hyams; Toots Camarata, arr.

5 febbraio 1951.

I'll Be Around (51-S-31)	MGM 7704
Indian Summer (51-S-35)	MGM 7710
The Breeze And I (51-S-35) TCa	MGM 7710

7 febbraio 1951.

They All Laughed (51-S-40)	MGM 7734

15 maggio 1951.

Don't Blame Me	MGM 7704
So This Is Cuba (51-S-3085)	MGM 7722

Joe Roland, vibr., per Don Elliott.

18 dicembre 1951.

Swedish Pastry (51-S-463)	MGM 7734
How High The Moon (51-S-465)	MGM 7722

BILL ECKSTINE voc. acc. da George Shearing quintet

George Shearing, p.; Joe Roland, vibr.; Doc Evan, ch.; Al McKibbon, cbs.; Denzil Best, btr.

1951-1952.

You're Driving Me Crazy	MGM 7703
Taking A Chance On Love	MGM 7703

ZUTTY SINGLETON'S

ZUTTY SINGLETON'S CREOLE BAND

Norman Bowden, tr.; Shorty Haughton, trb.; Barney Bigard, cl.; Fred Washington, p.; Bud Scott, ch.; Ed Garland, cbs.; Arthur « Zutty » Singleton, btr.

Los Angeles, 30 giugno 1944.

Grawfish Blues (263)	Cap CD 80150
Oh, Didn't He Ramble	Cap CD 80150

NOBLE SISSLE

ORCHESTRA NOBLE SISSLE

Pike Davis, Demus Dean, tr.; Jim Reevy, trb.; William « Buster » Bailey, Rudolph « Rudy » Jackson, Ramon Usera, s.; Pinkney, p.; Henry Edwards, cbs.; Jesse Baltimore, btr.; Rober « Juice » Wilson, Roseman, vl.

Londra, 1929.

Camp Meetin' Day (Bbl 7328)	Gr R 14274
Miranda (Bbl 7329)	Gr R 14274

SMITH JUBILEE SINGERS
Piccolo complesso vocale maschile.
Nobody Knows The Trouble I've See (MM 623) HoJ 17
Eyes I Have Not Seen (MM 850-4) HoJ 17
Nota. Il secondo titolo è in effetti « Jesus ».

BESSIE SMITH

BESSIE SMITH
Bessie Smith, voc.; acc. da Joe Smith, tr.; Charlie Green, trb.; Fletcher Henderson, p.
26 settembre 1924.
Weeping Willow Blues (140062) Parl B 71092
Bessie Smith, voc.; acc. da Louis Armstroug, tr.; Fred Longshaw, harmonium.
24 gennaio 1925.
The St. Louis Blues (140241) Parl B 71093
Reckless Blues (140242) Parl B 71093
Bessie Smith, voc.; acc. da Charlie Green, trb.; e da un pianista sconosciuto.
14 maggio 1925.
Soft Pedal Blues (140601) Parl B 71092
BESSIE SMITH WITH INSTRUMENTAL TRIO
Bessie Smith, voc.; acc. da Louis Armstrong, tr.; Charlie Green, trb.; Fred Longshaw, p.
26 maggio 1925.
Careless Love Blues (140626) Parl B 71193
Nota. L'etichetta porta errnoeamente Fletcher Hendersou, piano.
Bessie Smith, voc.; acc. da James P. « Jimmy » Johnson, p.
17 febbraio 1927.
Preachin' Blues (143490) Parl B 71094
Bessie Smith, voc.; acc. da Deamus Dean, tr.; Charlie Greeu, trb.; Fred Longshaw, p.
2 febbraio 1928.
Thinking Blues (145626) Parl B 71095
I Used To Be Your Sweet Mama (145628) Parl B 71095
Bessie Smith, voc.; acc. da Ed Allen, tr.; Cyrus St. Clair, tuba; Clareuce Williams, p.
25 maggio 1929.
Nobody Knows You Wheu You're Dowu Aud Out (148534) Parl B 71076-71094
Nota. Retro B 71076: Louis Armstrong.
BESSIE SMITH-BLUES SINGER with Orchestra.
Bessie Smith, voc.; acc. da Louis Bacon, tr.; Charlie Greeu, trb.; Clarence William, p.; Floyd Casey, btr.
11 giugno 1931.
In The House (151594) Parl B 71193
Nota. Il titolo originale è: « In the House Blues ».
Bessie Smith, voc.; acc. da Frank Newton, tr.; Jack Teagarden, trb.; Benny Goodman, cl.; Leon « Chu » Berry, ts.; Buck Washington, p.; Bobby Johuson, ch.; Billy Taylor, cbs.
24 uovembre 1933.
Do Your Duty (152577) Parl B 71192
Gimme A Pigfoot (152578) Parl B 71096
Take Me For A Buggy Ride (152579) Parl B 71096
I'm Down In The Dumps (152580) Parl B 71192
Nota. Tutte le incisioni sono state effettuate a New York.

MAMIE SMITH

MAMIE SMITH & HER JAZZ HOUNDS
Formazione sconosciuta comprendente probabilmente: Johnny Dunn, James « Bubber » Miley, tr.; Cal Jones, Buddy Aiken, trb.; Coleman Hawkins, ts.; Perry Bradford, p.; Cokey Spivey, John Mitchell, ch.
1922.
Jenny's Ball (retro E. Lang) Parl B 71152

Bengt Hallberg

Gösta Theselius

Arne Domnerus

Johnny Dankworth

Stan Hasselgard

Ted Heath (Inghilterra)

Svend Asmussen (Danimarca)

Django Reinhardt (Francia)

Toots Thielemans (Belgio)

WILLIE « THE LION » SMITH

vedi anche:
Milt Herth   Mezz Mezzrow

WILLIE « THE LION » SMITH reminiscing the piano greats
Willie « The Lion » Smith, p. - voc.
Parigi, 29 gennaio 1950.

Jelly Roll Morton (3075)	HoJ 1
Bob Hawkins - Paul Dabney (3076)	HoJ 1
Abba Labba - Alberta Simmons (3077)	HoJ 2
Lucky Roberts (3078)	HoJ 2
Enbie Blake - Paul Dabney (V 3079)	HoJ 3
In The Movies - When I Walk I Always Walk with Billy (V 3080)	HoJ 3

Nota. L'etichetta italiana porta il titolo generico « Reminiscig the ragtime era » e i sottotitoli sopraelencati (assenti nell'edizione originale Vogue) che rappresentano in gran parte i nomi dei pianisti imitati da Willie Smith.

MUGGSY SPANIER

MUGGSY SPANIER AND HIS RAGTIME BAND
Francis « Muggsy » Spanier, tr.; George Brunis, trb.; Rodney « Rod » Cless, cl.; Nick Caiazza, ts.; Joe Bushkin, p.; Pat Pattison, cbs.; Al Seidel, btr.
New York, 12 dicembre 1939.

Lonesome Road (OA 045745)	VdP GW 1978 - VdP HN 2847
Mandy Make Up Your Mind (OA 045748)	VdP GW 1978 - VdP HN 2847

ORCHESTRA MUGGSY SPANIER
Muggsy Spanier, Ruby Weinstein, Leon « Red » Schwartz, Elmer O'Brien, tr.; Vernon Brown, Ford Leary, trb.; Joe Herde, Karl Kates, as.; Nick Caiazza, Joe Forchette, ts.; Edward Caine, bs.; Charles Queener, p.; Ken Broadhurst, ch.; Jack Kelleher, cbs.; Al Hammer, btr.; Dottie Reid, voc.
New York, 1° giugno 1942.

American Patrol (70802 A)	De BM 1267
More Than You Know (70803 A) DRv	De BM 1267

PAUL SPECHT

PAUL SPECHT AND HIS ORCHESTRA
Circa 1930.

Chant Of The Jungle	Co CQ 436
That Wonderful Something In Life	Co CQ 436

Nota. Formazione sconosciuta ma è comunque escluso che Frank Guarente, tr.; vi faccia parte. Probabilmente trattasi di incisioni molto commerciali.

JESS STACY

vedi anche:
Gene Krupa   Lionel Hampton
Bob Crosby   Harry James
Metronome All Star Band

JESS STACY
Jess Stacy, p.; acc. da Israel Crosby, cbs.; Gene Krupa, btr.
Chicago, 1936.

Barrelhouse (90446)	Od SS A 2385
The World Is Waiting For The Sunrise (90447) (retro G. Krupa)	Od SS A 2333

JOE STEELE

ORCHESTRA JOE STEELE
Formazione sconosciuta ma comprendente William « Ward » Pinkett, tr.

Circa 1929.

Coal-Yard Shuffle (retro The Missourians) — Gr **R 14293**

SLAM STEWART

vedi anche:
Dizzy Gillespie — Art Tatum — Lester Young

SLAM STEWART TRIO

Erroll Garner, p.; Leroy « Slam » Stewart, cbs.; Harold « Doc » West, btr.

7 settembre 1945.

Hop, Skip And Jump (S 125-S)	Cel **QB 7045** - Mu **JH 1099**
Cherry Lynn Flip (S 1276 S)	Cel **QB 7046** - Mu **JH 1106**
Three Blind Micesky (S 1277 S)	Cel **QB 7045** - Mu **JH 1106**
Blue Brown And Beige (S 1278 S)	Cel **QB 7046** - Mu **JH 1099**

SLAM STEWART QUARTET

Billy Taylor, p.; John Collins, ch.; Slam Stewart, cbs.; Hal West, btr.

26 aprile 1948.

Coppin' Out (5446)	Parl **B 71163**
Blues Collins (5447)	Parl **B 71163**

Nota. Le riedizioni Music della seduta del 7-9-1945 sono sotto il nome di Erroll Garner.

REX STEWART

vedi anche:
Sidney Bechet — Duke Ellington
Barney Bigard — Lionel Hampton
Fletcher Henderson

REX STEWART & HIS ORCHESTRA

William « Rex » Stewart, tr.; « Sandy » Williams, trb.; John Harris, as., Vernon Story, ts.; Don Gais, p.; Fred Ermelin, cbs.; Ted Curry, btr.

Parigi, dicembre 1947.

Be-Bop Boogie (ST 2202-1)	Cel **QB 7530**
Boy Meets Horn (ST 2204-2)	Cel **QB 7532**
I Cried For You (ST 2205-2)	Cel **QB 7530**
Just Squeeze Me (ST 2206-2)	Cel **QB 7531**
Don't Get Around Much Anyone (ST 2208-2)	Cel **QB 7531**
Feeling Fine	Cel **QB 7532**

Nota. Il Celson QB 7530, « I Cried For You » è stato ripubblicato in U.S.A. (Dial 755) ed ha assunto il nome di « Buzz Bomb ». « Feeling Fine » non ha indicazione di matrice.

Formazione C. S. ma Ladislas Czabanick, cbs.; per Ermelin.

Parigi, dicembre 1947.

Storyville (ST 2211-1)	Cel **QB 7535**
Cherokee (ST 2212)	Cel **QB 7535**
Run To The Corner (ST 2213-2)	Cel **QB 7536**
Georgia Of My Mind (ST 2214)	Cel **QB 7536**

Parigi, dicembre 1947.

At The Barclay's Club (ST 2218-2)	Cel **QB 7529**
Jug Blues (ST 2219-2)	Cel **QB 7529**

REX STEWART QUINTET

Rex Stewart, tr.; Hubert Rostaing, as.; Don Gais, p.; Django Reinhardt, ch.; Ladislas Czabanick, cbs.; Ted Curry, btr.

Parigi, dicembre 1947.

Night And Day (ST 2220-3)	Cel **TZ 3018**
Confessin' (St 2221-3)	Cel **TZ 3018**

REX STEWART ET CLAUDE BOLLING ET SON ORCHESTRE

Rex Stewart, Gérard Bayol, tr.; Benny Vasseur, trb.; Roland Evans, cl. - ts.; George Kennedy, as.-bs.; Claude Bolling, p.; Robert Escuras, ch.; Guy de Fatto, cbs.; Robert Pequet, btr.

Parigi, dicembre 1948.

Main Stem (AI 1066-2)	Du-Pa **AI 30007**
Weary Weird (AI 1067-2)	Du-Pa **AI 30008**
Stompy Jones (AI 1068-1)	Du-Pa **AI 30007**
Things Ain't What They Used To Be (AI 1069-1)	Du-Pa **A 30009**
When You'll Know (A 1070-2)	Du-Pa **A 30009**
Foolish Boy (AI 1071-3)	Du-Pa **AI 30008**

MAXINE SULLIVAN

MAXINE SULLIVAN

Maxine Sullivan, voc. (vero nome Maxine Williams); acc. da Frank Newton, tr.; Buster Bailey, cl.; Pete Brown, as.; Irving « Babe » Russin, ts.; Claude Thornhill, p.; John Kirby, cbs.; O'Neil Spencer, btr.; Claude Thornhill, arr.

Autunno 1937.

Annie Laurie (21474) CTa	Parl **B 71052**
Blues Skies (21475)	Parl **B 71052**

MAXINE SULLIVAN E LA SUA ORCHESTRA

Formazione C. S.

Stessa data.

Loch Lomond - CTa	Co **CQ 1458**

Maxine Sullivan, voc.; acc. da Charlie Shavers, tr.; Buster Bailey, cl.; Pete Brown, as.; Claude Thornhill, p.; John Kirby, cbs.; O' Neil Spencer, btr.

1937.

Darling Nellie Gray	Co **CQ 1454**
The Folks Who Live On The Hill	Co **CQ 1454**
Dark Eyes - CTa	Co **CQ 1458**

MAXINE SULLIVAN con CLAUDE THORNHILL E LA SUA ORCHESTRA

Maxine Sullivan, voc.; acc. da Bobby Hackett, tr.; Jimmy Lytell, Paul Rickey, Bernie Kaufman, Babe Russin, s.; Eddie Powell, fl.; Claude Thornhill, p.; John Kirby, cbs.; Buddy Rich, btr.

1938.

St. Louis Blues	VdP **HN 2406**
L'amour toujours l'amour	VdP **HN 2406**
Say It With A Kiss	VdP **HN 1730**
Night And Day	VdP **HN 1730**

MAXINE SULLIVAN con l'Orchestra diretta da Cedric Wallace

Formazione sconosciuta comprendente Cedric Wallace, cbs.

1948.

Behavin' Myself For You (48-S-412-1)	MGM **7551**
The Story Of Your Love Affair (48-S-413-1)	MGM **7551**

RALPH SUTTON

vedi anche:

Nick's and his Creole Serenaders — Tony Parenti Ragtimers

All Star Stompers — Eddie Condon

RALPH SUTTON, piano solo.

Ralph Earl Sutton, p.

New York, 1949.

Whitewash Man (NY 80-2)	Cir **ES 40020**

Retro: Nick's and his Creole Serenaders.

REINHOLD SVENSSON
(Svezia)

REINHOLD SVENSSON QUINTET
Reinhold Svensson, p.; Ulf Linde, vibr.; Rolf Berg, ch.; Gunnar Almsted, cbs.; Andrew Burman, btr.

Stoccolma, 18 febbraio 1950.

Sweet And Lovely (MR 66 A)	Mu **JH 1073**
My Blue Heaven (MR 67 A)	Mu **JH 1073**
Dinah	Mu **JH 1085**
Once In A While	Mu **JH 1085**

REINHOLD SVENSSON FAVORITES
REINHOLD SVENSSON QUINTET
Gli stessi della seduta precedente salvo: Bö Kallstrom, vibr. per Linde.

Stoccolma, 22 novembre 1951.

The Song Is Ended	MuLP **A 4**
Flyin' Home	MuLP **A 4**
Jeepers Creepers	MuLP **A 4**
I Whished On The Monn	MuLP **A 4**

Stoccolma, 29 novembre 1951.

Stars Fell On Alabama	MuLP **A 4**
Just A Gigolo	MuLP **A 4**
Undecided	MuLP **A 4**
Beat The Clock	MuLP **A 4**

T

ART TATUM

vedi anche: Just Jazz

ART TATUM, piano solo.

22 agosto 1934.

Emaline (38390)	De **BM 1204**

24 agosto 1934.

After You've Gone (38428)	De **BM 1204**
Star Dust (38427)	De **BM 1203**
I'll Wind (38429)	De **BM 1203**

New York, 29 novembre 1937.

Gone With The Wind (62822 A)	De **BM 1232**
Stormy Weather (82823 A)	De **BM 1232**

ART TATUM TRIO
Art Tatum, p.; « Tiny » Grimes, ch.; Leroy « Slam » Stewart, cbs.

1° maggio 1944.

The Man I Love	Cel **RA 8004**
I Know That You Know	Cel **RA 8004**
On The Sunny Side Of The Street	Cel **RA 8006**
Flyin' Home	Cel **RA 8006**
Dark Eyes	CGD Bst **RA 8008**
Body And Soul	CGD Bst **RA 8008**

Nota. Per i dischi incisi in assoli nel concerto pubblico per la serie « Just Jazz », vedi « Just Jazz ».

JACK TEAGARDEN

vedi anche:

Louis Armstrong
Charleston Chasers
Metronome All Star Band
Red Nichols
Ben Pollack
Bessie Smith
Paul Whiteman
Bing Crosby
Jack Pettis

JACK TEAGARDEN & HIS ORCHESTRA
Carl Gravin, Frank Ryerson, Lee Castaldo, tr.; John Weldon « Jack » Teagarden, trb. - voc.; Jose Guitierez, Eddie Dudley, Mark Bennett, trb.; Ernie Caceres, Clint Garvin, Johnny Van Eps, Art St. John, Hub Lytle, s.; Jack Russin, p.; Allan Reus, ch.; Bonnie Pottle, cbs.; Dave Tough, btr.

6 ottobre 1939.

Muddy River Blues (WCO 26164) JTv	Parl **B 71164**
Wolverine Blues (WCO 26165)	Parl **B 71164**

New York, 1° novembre 1939.

Beale Street Blues (WCO 26243) JTv	Parl **B 71165**
Swingin' On The Teagarden Gate (WCO 26245)	Parl **B 71165**

ORCHESTRA JACK TEAGARDEN
Art Gold, Pokey Carriere, Truman Quigley, tr.; Jack Teagarden, trb.; Jose Gutierez, Joe Farrel, Fred Keller, trb.; Danny Polo, cl. - as.; Joe Ferdinando, as.; Art Beck, as. - bs.; Tony Antonelli, Art Moore, ts.; Ernest Hughes, p.; Arnold Fishkind, cbs.; Paul Collins, btr.; Jack Teagarden, voc.

Los Angeles, 26 maggio 1941.

St. James Infirmary (DLA 2414-A) JTv	De **BM 1198**
Black And Blue (DLA 2415-A) JTv	De **BM 1198**

JACK TEAGARDEN BIG EIGHT
Max Kaminsky, tr.; Jack Teagarden, trb.; Peanuts Hucko, cl.; Cliff Strickland, ts.; Gene Schroeder, p.; Chuck Wayne, ch.; Jack Lesberg, cbs.; Dave Tough, btr.

14 marzo 1947.

A Jam Session At Victor (D7-VB-662-1)	VdP **HN 2373**
Say It Simple (D7-VB-663-1) JTv	VdP **HN 2373**

TEMPO JAZZ MEN
vedi: Dizzy Gillespie

TOOTS THIELEMANS
(Belgio)

vedi anche: Gilberto Cuppini (Italia)

TOOTS QUARTETTO
Jean «Toots» Thielmans, harm.; Billy Desnedt, horg.; più sezione ritmica sconosciuta.

Red Devil Boogie (FO 3055)	De **C 16170**
Harmonica Rag (FO 3056)	De **C 16171**
That's A Plenty (FO 3057)	De **C 16170**
Harmonica Shuffle (FO 3056)	De **C 16171**

JOE THOMAS

vedi anche: Jimmy Lunceford

JOE THOMAS AND HIS ORCHESTRA
Emmett Berry, John Grimes, tr.; Roy Harris, trb.; Joe Thomas, ts.; George Rhodes, p.; George Duvivier, cbs.; J. Marshall, btr.

New York, 1947-1946.

Lavender Coffin (5726)	Mu **JH 1055**
Backstage At Apollo (5727)	Mu **JH 1055**

CLAUDE THORNHILL

vedi anche: Maxine Sullivan

Pianista bianco, titolare di una grossa orchestra commerciale, che scoprì la cantante Maxine Sullivan.

ORCHESTRA CLAUDE THORNHILL
Formazione sconosciuta.
1936-1937.
Ebb Tide (retro Russ Morgan) — Br 5120

THE TRAVELLERS

vedi: Jimmy Dorsey

LENNIE TRISTANO

LENNIE TRISTANO QUINTET
Lee Konitz, as.; Lennie Tristano, p.; Billy Bauer, ch.; Arnold Fishkin, cbs.; Shelly Manne, btr.
New York, 11 gennaio 1949.
Progression (JRC 9) — HoJ 90
Retrospection (JRC 10) — HoJ 90

Formazione come sopra salvo: Warne Marsh, ts., aggiunto; Harold Granowski, btr. per Manne.
Crosscurrent (Cap 3414) — Cap CD 80177

Denzil Best, btr. per Granowski.
New York, 13 maggio 1949.
Marionette (Cap 3784) — Cap CD 80177

FRANKIE TRUMBAUER

vedi anche :
Joe Venuti   Paul Whiteman

FRANKIE TRUMBAUER'S ORCHESTRA
Leon Bismarck « Bix » Beiderbecke, tr.; Mildred « Miff » Mole, trb.; Jimmy Dorsey, cl.; Frankie « Tram » Trumbauer, as.; Doc Ryker, as.; Irving « Izzy » Riskin, p. - arr.; Salvatore « Eddie Lang » Massaro, ch.; Chauncey Morehouse, btr.
New York, 4 febbraio 1927.
Singin' The Blues (40772 B) — Parl B 27597 - Parl TT 9073

C. S. ma Bill Rank, trb.; per Mole; Donald « Don » Murray, cl. - arr.; per Dorsey.
New York, 13 maggio 1927.
I'm Coming Virginia (81083 B) 1Ra — Od SS A 2354
Way Down Yonder In New Orleans (81084 B) DMa — Od SS A 2354

TRAM, BIX E LANG
Frankie Trumbauer, as.; Bix Beiderbecke, p. - tr.; Eddie Lang, ch.
New York, 13 maggio 1927.
For No Reason At All In C (81082 B) — Od SS A 2338
New York, 17 settembre 1927.
Wringin'An Twistin' (81450 B) — Od SS A 2338

FRANKIE TRUMBAUER & HIS ORCHESTRA
Bix Beiderbecke, Harry Goldfield, tr.; Bill Rank, trb.; Jimmy Dorsey, cl.; Frankie Trumbauer, Harold Strickfadden (o Strickland), as.; Min Leibrook, bs.; Lennie Hayton, p.; Eddie Lang, ch.; Matty Malneck, vi.; George Marsh, btr.
9 gennaio 1928.
There'll Come A Time (400003) — Od SS A 2399

Bix Beiderbecke, tr.; Bill Rank, trb.; Izzy Friedman, cl.; Frankie Trumbauer, as.; Min Leibrook, bs.; Lennie Hayton, p.; Carl Kress, ch.; Matty Malenck, vl.; George Marsh, btr.; Frankie Trumbauer & Bing Crosby, voc.

20 gennaio 1928.
Mississippi Mnd (400034) FT & BCv — Od SS **A 2399**

FRANKIE TRUMBAUER'S ORCHESTRA

Bix Beiderbecke, tr.; Bill Rank, trb.; « Izzy » Friedman, cl.; Frankie Trumbauer, as. - voc.; Harold Strickfadden, as.; Min Leibrook, bs.; Lennie Hayton, p.; Harry Gale, btr.; Matty Malneck, vl.

5 luglio 1928.
Bless You Sister (400969 C) FTv — Parl **B 25797** - ParlTT **9073**

C. S. ma Charlie Margulies, tr.; aggiunto; George Marsh, btr.; per Gale; Malneck, omesso. Bix non è udibile nel primo titolo soltanto. Smith Ballew, voc.

Primavera 1929.
Futuristic Rhythm (401703 B) FTv — Parl **B 27002**

C. S. ma Andy Secrest, tr.; per Margulies; Stanley King, btr.; per Marsh; Matty Malneck, vl.; aggiunto.

17 aprile 1929.
Louise (401809) SBv — Parl **B 27029**
Ma Cherie (401810) SBv — Parl **B 27029**
Baby Won't You Please Come Home (401811 C) FTv — Od SS **A 2336**

Nota. Retro del 2336: Tom Dorsey.

30 aprile 1929.
I Like That (401841 C) (retro Seger Ellis) — Od SS **A 2318**

Andy Secrest, Charlie Margulies, tr.; Bill Rank, trb.; Izzy Friedman, cl.; Frankie Trumbauer, Harold Strickfadden (o Strickland), as.; Min Leibrook, bs.; Lennie Hayton, p. - cel.; Eddie Lang, ch.; Stanley King, btr.; Joe Venuti, vl.; Smith Ballew, voc.

21 maggio 1929.
Nobody But You (401952) — Parl **B 27028**
I've Gotta Feelin' For You (401953) SBv — Parl **B 27028**

22 maggio 1929.
Shivery Stomp (401961) — Parl **B 27061** - Od SS **A 2320**
Reachin' For Someone (401962) SBv — Parl **B 27061**

Nota. Retro dell'Od SS 2320 Jimmy Dorsey.

18 settembre 1929.
How Am I To Know (402964) SBv (retro Seger Ellis) — Od SS **A 2327**

C. S. ma Henry Whiteman, Matty Malneck, vl.; aggiunti solo nel primo titolo.

10 ottobre 1929.
Manhattan Rag (403051 C) (retro Bix Beiderbecke) — Od SS **A 2334**
Sunny Side Up (403052) SBv — Parl **B 27129**

C. S. ma Bernard « Bernie » Bailey, s.; per Stickfadden e Venuti omesso.

22 luglio 1930.
Hittin' The Bottle (404269) FTv (retro Luis Russell) — Od SS **A 2322**

8 agosto 1930.
Bye Bye Blues (404433) SBv (retro Duke Ellington) — Od SS **A 2326**
Choo Choo (404434) — Parl **B 27394** - Parl **TT 9010** - Od SS **A 2323**

Nota. Retro dei due Parl Louis Armstrong e dell'Od SS 2323 Boswell Sisters.

ORCHESTRA FRANKIE TRUMBAUER

Nat Natoli, Charlie Teagarden, tr.; Jack Teagarden, trb.; Frankie Trumbauer, Bernie Benaccio, Harold Strickfadden, John Cornado (o Cordaro), s.; Roy Bargy, p.; Dick McDonough, ch.; Artie Miller, cbs.; Herb Quigley, btr.; Misha Russell, vl.

12 gennaio 1934.
Break It Down — Br **4929**

C. S. ma Natoli e Benaccio, omessi.

23 febbraio 1934.
China Boy — Br **4929**

Nat Natoli, Bunny Berigan, tr.; Glenn Miller, trb. - arr.; Artie Shaw, cl. - as.; Jack Shore, Frankie Trumbauer, as.; Larry Binyon, ts.; Roy Bargy, p.; Lionel Hall, ch.; Artie Bernstein, cbs.; Jack Williams, btr.

20 novembre 1934.
Blue Moon (OA 86219) GMa — VdP **GW 1098**
Down To Uncle Bill's (OA 86221) GMa — VdP **GW 1098**

Edward Wade, Charlie Teagarden, tr.; Jack Teagarden, trb.; Johnny « Mince » Muntzerberger, cl.; Frankie Trumbauer, as.; Mutt Hayes, John Cornado, s.; Roy Bargy, p.; George Van Eps, ch.; Artie Miller, cbs.; Stanley King, btr.
29 gennaio 1936.
Announcer's Blues (B 18602) (retro Louis Prima) Br 5080

JOE TURNER

JOE TURNER con accompagnamento orchestrale
Joe Turner, voc.; acc. da formazione sconosciuta, comprendente forse Pete Johnson, p.
1948.
Mardi Gras Boogie (48-S-82) MGM 7612
My Heart Belongs To You (48-S-83) MGM 7612

V

SARAH VAUGHAN

vedi anche:
Dizzy Gillespie Teddy Wilson

Nota. *Tutte le incisioni italiane della Vaughan sono state elencate tenuto conto della sua notorietà. Va tuttavia precisato che il contenuto jazzistico dei dischi citati è, per la massima parte, puramente superficiale.*

SARAH VAUGHAN, voc.; acc. da Orchestra George Treadwell
George Treadwell, tr.; Al Gibson, cl. - as.; George Nicholas, ts.; Eddie du Verteuil, bs.; immy Jones, p.; James Smith Jr., ch.; Al McKibbon, cbs.; William Barker, btr.
New York, 18 luglio 1948.
I'm Through With Love (48-S-888) (5614) MGM 7667

Nota. CD dà come data di incisione quella succitata (vedi Jazz Hot N. 64) nonostante che la matrice MGM indichi l'anno 1948. E' probabile si tratti di incisione acquistata dalla MGM e di proprietà della Musicraft ed in seguito messa in catalogo MGM nel 1948.

SARAH VAUGHAN, voc.; acc. da Orchestra George Treadwell
George Treadwell, Emmett Berry, Roger Jones, Hall Mitchell, Jesse Drakes, tr.; Edward Burke, Dick Harris, Donald Cole, trb.; Rupert Cole, Scoville Brown, as.; Bud Johnson, Lowell Hastings, ts.; Eddie du Verteuil, bs.; Jimmy Jones, p.; Al McKibbon, cbs.; James C. Heard, btr.
New York, 2 luglio 1947.
Don't Blame Me (5873) Parl B 71089

SARAH VAUGHAN, voc.; acc. da Orchestra Ted Dale.
Morris Speinson, corno francese; Sam Musiker, cl.; John Fulton, fl.; SylvanShulman, David Novales, Paul Bersbane, Julius Brand, Charles Jaffer, Samuel Rand, vl.; Leon Frengt, viola; Alan Shulman, cello; Reinhardt Elster, arpa; Nicholas Tagg, p.; Anthony Mottola, ch.; Al Casamente, ch.; Mack Shopnick, cbs.; Cozy Cole, btr.
New York, 8 novembre 1947.
The One I Love Belong To Somebody Else (5958-1) Parl B 71090
Inciso probabilmente durante la medesima seduta (vedi nota a MGM 7667).
I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter (48-S-687-2) MGM 7667

SARAH VAUGHAN, voc.; acc. da Orchestra Richard Maltby.
Formazione sconosciuta.
New York, 27 dicembre 1947.
It's You Or No One (6061) Parl B 71110
It's Magic (6062) Parl B 71110

SARAH VAUGHAN, voc.; acc. da Quartetto Jimmy Jones.
Jimmy Jones, p.; John Collins, ch.; Al McKibbon, cbs.; Kenny Clarke, btr.
New York, 29 dicembre 1947.
What A Difference A Day Made (6069-1) Parl B 71089

SARAH VAUGHAN, voc.; acc. da coro negro.
New York, 8 aprile 1948.
Nature Boy (6082-1) Parl **B 71090**

SARAH VAUGHAN E BILLY ECKSTINE, voc.; acc. da Orchestra Joe Lippman.
Toots Mondello, Bernie Kaufman, cl. - fl.; Artie Drellinger, Hank Ross, cl. - cl. basso; Harold Feldman, oboe e corno; Arnold Eidus, vl.; Harold Furmansky, Louis Druzinsky, viola; Abe Kessler, cello; Jimmy Jones, p.; Sid Weiss, cbs.; Norris Shawker, btr.
New York, 21 dicembre 1949.
Dedicated To You (49-S-430-1) MGM **7644**
You Are All I Need (49-S-431-1) MGM **7644**

CHARLIE VENTURA

vedi anche:
Gene Krupa WNEW

CHARLIE VENTURA SEXTET
Howard McGhee, tr.; Charlie Ventura, ts.; Arnold « Ross » Rosenberg, p.; Dave Barbour, ch.; Artie Shapiro, cbs.; Nick Fatool, btr.
Hollywood, 1 marzo 1945.
Ghost Of A Chance (106) Parl **B 71109**
Tea For Two (107) Parl **B 71109**
C. V. Jump (108) Parl **B 71106**
I Surrender Dear (109) Parl **B 71106**

CHARLIE VENTURA E LA SUA ORCHESTRA
Conte Condoli, tr.; Bennie Green, trb.; Harry « Boots » Mussulli, as.; Charlie Ventura, ts. - bs.; Tommy Kaye, p.; Eddie Safranski, cbs.; Roy Mitchell, btr.; Betty Bennett, voc.
12 agosto 1949.
Boptura (D9-VB-284-3) VdP **HN 2782**
Yankee Clipper (D9-VB-2145-1) BB e coro voc. VdP **HN 2782**

JOE VENUTI

vedi anche:
Andrew Sisters — Jean Goldkette
Dorsey Brothers — Frankie Trumbauer
Paul Whiteman — Boswell Sisters

Giuseppe « Joe » Venuti, vl.; Salvatore « Eddie Lang » Massaro, cb.
New York, 29 settembre 1928.
Stringin' The Blne (142697-8-A) Co **DQ 1322**
Black And Blue Bottom (142698-2) Co **DQ 1322**

JOE VENUTI'S BLUE FOUR
Joe Venuti, vl.; Adrian Rollini, sb. - goofus; Arthur Schutt, p.; Eddie Lang, ch.
13 settembre 1927.
A Mng Of Ale (81433 C) Od SS **A 2340**
C. S. ma Donald « Don » Murray, cl. - sb.; per Rollini e prob. Frank Signorelli, p.; per (NHD) Schutt.
15 novembre 1927.
Four String Joe (81823) Od SS **A 2340**
C. S. 27 marzo 1928.
The Wild Dog (400179) Parl **B 27794** - Parl **TT 9081** - Od SS **A 2308**
C. S. Rube Bloom voc. aggiunto.
14 giugno 1928.
The Man From The South (400788 C) Parl **B 27794** - Parl **TT 9081** - Od SS **A 2309**
Nota. Retro di Od SS 2309 Chocolade Dandies (Armstrong).
Joe Venuti, vl.; Jimmy Dorsey, cl. - sb.; Rube Bloom, p. - voc.; Eddie Lang, ch.; Paul Graselli, btr.
27 settembre 1928.
Sensation (401160) RBv Od SS **A 2316**

Joe Venuti, vl.; Frankie Trumbauer, as. - fagotto; Lennie Hayton, p.; Eddie Lang, ch.
18 ottobre 1929.
Runnin' Ragged (403078) Parl B 27793 - Parl TT 9048 - Od SS A 2308
Joe Venuti, vl.; Adriano Rollini, sb. - ho fountain pen.; Roy Bargy o « Izzy » Riskin, p.; Eddie Lang, ch.
7 maggio 1930.
Put And Take (404006) Od SS A 2362
Joe Venuti, vl.; Jimmy Dorsey, cl. - as. - sb.; Frank Signorelli, p.; Eddie Lang, ch.; Joe Tarto, cbs.
12 novembre 1930.
I've Found A New Baby (404549) Od SS A 2362
Sweet Sue (404550) Od SS A 2319

EDDIE LANG, JOE VENUTI WITH THEIR ORCHESTRA
Charlie Teagarden, tr.; Jack Teagarden, trb. - voc.; Benny Goodman, cl.; Joe Venuti, vl.; Eddie Lang, ch.; Frank Signorelli, p.; Joe Tarto, cbs.; Neil Marshall, btr.
22 ottobre 1931.
Beale Street Blues (37269) JTv De F 5883
After You've Gone (37270) JTv De F 5884
Farewell Blues (37271) De F 5884
Someday Sweetheart (37272) De F 5883
Nota. La formazione è dubbia per la sezione ritmica; si sono fatti i nomi di Arthur Schutt o Gil Bowers, p.; Ward Ley o Harry Goodman, cbs. Ray Banduc, btr.; come probabili.

JOE VENUTI & EDDIE LANG'S BLUE FIVE
NHD-Joe Venuti, vl. - cbs.; Jimmy Dorsey, cl. - as. - tr.; Adriano Rollini, sb., vibr., goofus & II p.; Phil Wall, p.; Eddie Lang, ch.
28 febbraio 1933.
Hey, Young Fellah! (265067) Col DQ 1323
Pink Elephants (265069) Col DQ 1323

JOE VENUTI & HIS BLUE SIX
Joe Venuti, vl.; Benjamin « Benny » Goodman, cl.; Lawrence « Bud » Freeman, ts.; Adriano Rollini, sb.; Joe Sullivan, p.; Dick McDonough, ch.; Neil Marshall, btr.
2 ottobre 1933.
Doin' The Uptown Lowdon (265147) Col DQ 1325

ORCHESTRA JOE VENUTI
Joe Venuti, vl.; Arturo Rollini, cl. - ts.; Adriano Rollini, sb. - vibr.; Fulton McGrath, p.; Franz Victor, ch.; Vic Angle, btr.
New York, 20 marzo 1935.
Mellow As A Cello (39435) Pol A 61023 - De BM 1071
Mystery (39436) Pol A 61023 - De BM 1071
Send Me (39437) Pol A 61024
Vibraphonia No. 2 (39438) Pol A 61024
Nothing But Notes (39439) Pol A 61022
Tap Room Blues (39440) Pol A 61022

ORCHESTRA JOE VENUTI
Glenn Rohlfing, Bob Stockwell, tr.; Charlie Dahlsten, trb.; Wayne Songer, Charlie Spero, as.; Clark Galehouse, Elmer Beechler, ts.; Joe Venuti, vl.; Mel Grant ,p.; Frank Victor, ch.; George Norvath, cbs.; Barrett Deems, btr.
25 gennaio 1939.
Flip (64950 A) Pol A 61241 - De BM 1050
Something (64951 A) Pol A 61241 - De BM 1050
Flop (64952 A) Pol A 61242 - De BM 1051
Nothing (64953 A) Pol A 61242 - De BM 1051
Dopo il suo ritiro dalla direzione attiva di orchestre, Joe Venuti, si è dedicato sopratutto all'attività radiofonica in California ed ha inciso, negli anni dal 1948 in poi, con varie formazioni di studio californiane. Il contenuto jazzistico di questi dischi è quasi inconsistente, comunque abbiamo ritenuto di elencare le incisioni pubblicate anche in Italia di questo periodo per maggiore completezza.
In nessuno dei dischi seguenti appare la denominazione del complesso ma tutte le etichette portano la formazione che ha inciso il disco.
Joe Venuti, vl. dir. « Tempo Symphoniette » - Jimmy Nolan, voc.
When Irish Eyes Are Smiling Cetra-Te AA 530
Danny Boy Cetra-Te AA 530

Joe Venuti, vl.: Bobby Maxwell, swing harp.; Jimmy Briggs, fl. più Joe Venuti Rhythmists (forse sezione ritmica oppure vocale).

Caravan — Cetra-Te **AA 569**
Sketelon At Midnight (Danse Macabre) (Saint Saens) — Cetra-Te **AA 589**
Alexander's Ragtime Band — Cetra-Te **AA 604**
Melancholy Baby — Cetra-Te **AA 604**
It Ain't Necessarily So — Cetra-Te **AA 616**
Zone 26 — Cetra-Te **AA 616**

Joe Venuti, vl.; Herb Kern, ho.; Lloyd Scoop, novachord.

Filigree (67335) — Od SS **A 2374**
Oh Lady Be Good — Sono **TR 6009** - Cetra-Te **AA 551**
Everything You Do — Sono **TR 6009** - Cetra-Te **AA 551**

C. S. più Singer, btr.

Summertine (p. I e II) — Od SS **A 2375** - Cetra-Te **AA 613**

Joe Venuti, vl.; Vincent Terri, ch. el.; Larry Breen, sbs.; Herb Kern, ho.; Charlotte Laughton Tinsley, arpa.

Tea For Two (67339) — Sono **TR 6003** - Cetra-Te **AA 552**
Estrellita (67341) — Sono **TR 6003** - Cetra-Te **AA 552**
Star Dust (67342) — Od SS **A 2374** - Cetra-Te **AA 556**

EDDIE VINSON

EDDIE « MR. CLEANHEAD » WILSON AND HIS ORCHESTRA
Formazione sconosciuta, salvo Eddie Vinson, as. - voc.; Milton Buckner, p. - voc.; « Buddy » Tate, ts.

Queen Bee Blues (6916-4) EVv — Mu **JH 1030**
Jump And Grunt (5916-1) MBv — Mu **JH 1030**

W

FATS WALLER

vedi anche:
Jam Session — James P. Johnson

THOMAS « FATS » WALLER
Thomas « Fats » Waller, piano solo.
1922.

Laughin' Cyrin' Blues (DR 15109-1) (retro J. P. Johnson) — Lon **L 806**

RECORDED FROM A MUSIC ROLL PLAYED BY FATS WALLER
J. Lawrence Cook, piano solo.

Cow Cow Boogie (DR 16546-1) (retro T. Weatherford) — Lon **L 1032**

Nota. Quantunque l'etichetta parli di « Fats » Waller, si tratta in effetti di un non meglio conosciuto pianista J. Lawrence Cook, che all'incirca negli anni dal 1925 al '30 ottenne il permesso da Waller di usare il suo nome per incidere alcuni rulli per piano meccanico. Il disco in questione è stato inciso facendo suonare una pianola.

FATS WALLER & BENNIE PAINE (duo pianistico)
New York, 21 marzo 1930.

Saint Louis Blues (59720) — VdP **GW 1341**
After You've Gone (59721) — VdP **GW 1341**

FATS WALLER (Singing to his hot piano)
Thomas « Fats » Waller, p. - voc.
New York, 13 marzo 1931.

I'm Crazy 'Bout My Baby (151417) — Parl **B 71078**
Draggin' My Heart Around (151416) — Parl **B 71078**

FATS WALLER & I SUOI RITMI
Herman Autre, tr.; Floyd O'Brien, trb.; Milton « Mezz » Mezzrow, cl. - as. Fats Waller, p.;

Albert « Al » Casey, ch.; Billy Taylor, cbs.; Harry Dial, btr. Salvo pochi titoli che non contengono ritornello vocale, Fats Waller è il cantante per tutte le incisioni elencate.
New York, 28 settembre 1934.

Serenade For A Wealthy Widow (84417)	VdP GW 1318
How Can Yon Face Me (84418)	VdP HN 727
Sweetie Pie (84419)	VdP GW 1318
Yon're Not The Only Oyster In The Stew (84422)	VdP HN 727

Nota. Il VdP GW 1318 porta come etichetta « Fats Waller e la sua Orchestra Ritmica ».

FATS WALLER (piano solo).
New York, 18 novembre 1934.

Alligator Crawl (86210)	VdP HN 2632
Viper's Drag (86211)	VdP HN 2632

FATS WALLER & I SUOI RITMI
Herman Autrey, tr.; Rudy Powell, as. - cl.; Fats Waller, p. - voc.; Al Casey, ch.; Charles Turner, cbs.; Harry Dial, btr.
New York, 8 marzo 1935.

Pardon, M Love (88783)	VdP GW 1103
What's The Reason (88784)	VdP GW 1103

Nota. La denominazione del complesso come riportata da qui in avanti, ed anche per la precedente seduta del 28-9-34, è la traduzione della denominazione originale. L'etichetta dei dischi italiani di questo periodo tuttavia non la riporta mai e, per curiosità, diremo di volta in volta e dove possibile la denominazione dell'etichetta.

Il GW 1103 precisa « Fats Waller e la sua Orchestra ».
New York, 8 maggio 1935.

Yon're The Cutest One (89763)	VdP GW 1214
I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself a Letter (89784)	VdP GW 1238
Hate To Talk About Myself (89765)	VdP GW 1214

Nota. GW 1214 precisa « FW e la sua orchestra », GW 1238 « FW e il suo Ritmo ». Retro del GW 1238: Tommy Dorsey e la sua Orchestra. Il terzo titolo è riportato dall'etichetta mentre quello originale è « I Hate To Talk About Myself ».

Herman Autrey, tr.; Eugene Sedric, cl. - as.; Fats Waller, p. - voc.; James Smith, ch.; Charles Turner, cbs.; Arnold Bolden, btr.
New York, 24 giugno 1935.

Dinah (88989)	VdP HN 2996
My Very Good Friend, The Milkman (88992-2)	VdP HN 2584
12th Street Rag (88995)	VdP GW 1236 - VdP GW 1900

C. S. ma Rudy Powell, cl. - as.; per Sedric e Harry Dial, btr.; per Bolden.
New York, 2 agosto 1935.

Trnckin' (92915)	VdP GW 1236

Herman Autrey, tr.; Eugene Sedric, cl. - as.; Fats Waller, p., cel. in ≠ & voc.; James Smith, ch.; Charles Turner, cbs.; Yank Porter, btr.
New York, 29 novembre 1935.

When Somebody Thinks You're Wonderfnl (98172)	VdP HN 2996

New York, 1° febbraio 1936.

≠ **Sugar Rose** (98895)	VdP GW 1282 - VdP HN 2763
That Never-To-Be-Forgotten Night (98899)	VdP GW 1282

Nota. Il GW 1282 precisa « FW e la sua orchestra ritmica ».

C. S. ma Al Casey, ch.; per Smith.
New York, 5 giugno 1936.

Why Do I Lie Myself About Yon? (101670)	VdP GW 1390
Let's Sing Again (101871)	VdP GW 1345

C. S. ma Arnold Bolden, btr.; per Porter, Sedric suona anche il ts.
New York, 9 giugno 1936.

Bach Up To Me (102017)	VdP GW 1597

Nota. L'etichetta precisa, erroneamente « Back Up To Me ».

New York, 1° agosto 1936.

I'm Crazy 'Bont My Baby (102400)	VdP GW 1343
There Goes My Attraction (102403)	VdP GW 1343

New York, 9 settembre 1936.

La-De-De, La-De-Da (OLA 0343)	VdP GW 1390

Chicago, 29 settembre 1936.
Swingin' Them Jingle Bells (OA 01805) VdP **HN 2426**
Jingle Bells (OA 01806) VdP **HN 2599**

Nota. Nella prima versione Waller canta, nella seconda no. Si tratta in effetti di due differenti esecuzioni dello stesso motivo.

FATS WALLER E I SUOI RITMI

Herman Autrey, tr.; Eugene Sedric, cl. - as. - ts.; Al Casey, ch.; Charles Turner, cbs.; Wilmore « Slick » Jones, btr.
New York, 9 aprile 1937.
Sweet Heartache (OLA 07753) VdP **GW 1597**
9 giugno 1937.
Smarty (OA 010647) VdP **HN 3043**
New York, 7 settembre 1937.
More Power To You (13351) VdP **GW 1621** - VdP **GW 1900**
New York, 7 ottobre 1937.
A Hopeless Love Affair (14647) VdP **GW 1621**

Herman Autrey, tr.; Eugene Sedric, cl. - as. - ts.; Al Casey, ch.; Cedric Wallace, cbs.; Slick Jones, btr.
New York, 1° luglio 1938.
If I Were You (OA 023761) VdP **GW 1696**

Nota. Retro: Benny Goodman e la sua orchestra.

New York, 7 dicembre 1938.
I Won't Believe It (OA 030367) VdP **HN 3043**
New York, 19 gennaio 1939.
Last Night A Miracle Happened (OA 031532) VdP **HN 3042**

Herman Autrey, tr.; Chauncey Graham, ts.; Fats Waller, p. - voc.; John Smith, ch.; Cedric Wallace, cbs.; Larry Hinton, btr.
New York, 28 maggio 1939.
What A Pretty Miss (OA 038212) VdP **HN 3042**

John « Bugs » Hamilton, tr.; Eugene Sedric, cl. - ts.; Fats Waller, p. - voc.; John Smith, ch.; Cedric Wallace, cbs.; Slick Jones, btr.
New York, 3 novembre 1939.
Suitcase Susie (OA 043347) VdP **HN 2426**
Your Feet's Too Big (OA 043348) VdP **HN 2359**

Nota. Per l'ultimo titolo l'etichetta precisa erroneamente « FW e la sua orchestra ».

C. S. ma il nome del bassista è sconosciuto.
New York, 11 aprile 1940.
Old Grand Dad (OA 048775) VdP **HN 3013**
Send Me Jackson (OA 048781) VdP **HN 2599**
New York, 16 luglio 1940.
Dry Bones (OA 051868) VdP **HN 2763**

Formazione come per la seduta del 3 novembre 1939 salvo che Al Casey, ch., sostituisce Smith, e Fats Waller suona l'ho. in ≠.
≠ **Pantin' In The Panther Room** (OA 053797) VdP **HN 3013**
Shortnin' Bread (OA 053799) VdP **HN 2584**

« FATS » WALLER, p. solo.
New York, 13 maggio 1941.
Carolina Shout (OA 063889-2) VdP **AV 722**
Ring Dem Bells (OA 063891-1) VdP **AV 722**

Nota. I dischi VdP della serie AV, essendo stati stampati immediatamente dopo la fine della guerra, non portano indicazione della matrice ma solo del numero di catalogo del disco Victor dal quale vennero derivati col noto sistema del « transfer ».

FATS WALLER E LA SUA ORCHESTRA

Formazione sconosciuta (3 trombe, 2 tromboni, 4 sax, 4 ritmi) ma comprendente John « Bugs » Hamilton, tr.; Gene Sedric, ts.; Fats Waller, p. - voc.; Al Casey, ch. Il coro dei musicisti accompagna Waller.
Hollywood, 1° luglio 1941.
Rump Steak Serenade (OA 061336) VdP **HN 2359**

FATS WALLER AND HIS RHYTHM

John « Bugs » Hamilton, tr.; Eugene Sedric, cl.; Fats Waller, ho.; Slick Jones, btr.

New York, 1° ottobre 1941.
Clarinet Marmalade (OA 067951) VdP **AV 750**

Herman Autrey, tr.; Eugene Sedric, cl. - ts.; Fats Waller, p. - voc.; Al Casey, ch.; Charles Turner, cbs.; Arthur Trappier, btr.
New York, 26 dicembre 1941.
Winter Weather (OA 068810) VdP **AV 750**

C. S. ma « Bugs » Hamilton. tr.; per Autrey. Fats Waller & The Deep River Boys, voc.
New York, 13 luglio 1942.
By The Light Of The Silvery Moon (OA 075423) VdP **AV 749**

Nota. Retro dell'AV 749: Earl Hines e la sua orchestra. Per i numeri di matrice dei VdP serie AV vedi nota per gli assoli della seduta del 13 maggio 1941.

WASHBOARD RHYTHM BAND

WASHBOARD RHYTHM BAND
Formazione imprecisata ma comprendente (NHD) Taft Jordan, tr. - voc.; e forse (OB) Eddie Shine, cl. - s.; e Steve Washington, ch.
Shuffle Off To Buffalo (265085) Co **CQ 1325**

WASHBOARD RHYTHM KINGS

ORCHESTRA WASHBOARD RHYTHM KINGS
Formazione sconosciuta.
Camden, 9 luglio 1931.
Boola Bo (68267) (retro Douglas Williams) Gr **R 14692**
23 settembre 1931.
Shoot 'Em (70532) Gr **R 14695** - VdP **GW 650**

Nota. Retro del Gr R 14695 è: Orchestra Ted Weems.

LU WATTERS

THE LU WATTERS YERBA BUENA JAZZ BAND
Lu Watters, tr.; Don Noakes, trb.; Bob Helm, cl.; Walter Rose, p.; Clancy Hayes, bjo. - voc.; Pat Patton, bjo.; Dick Lammi, cbs.; Bill Dart, btr.
Frankie And Johnny (DH 9) CHv HoJ **36**
Muskrat Ramble (DH 10) HoJ **36**

ETHEL WATERS

ETHEL WATERS, voc., acc. da una orchestra di musicisti bianchi (formazione sconosciuta).
Aprile 1933.
Stormy Weather (B 13392 A) Br **4842**
16 luglio 1933.
Don't Blame Me (B 13565) Br **4842**

TEDDY WEATHERFORD

RECORDED FROM A MUSIC ROLL PLAYED BY TEDDY WEATHERFORD
Teddy Weatherford, p. solo.
Sugar Foot Stomp (DR 16545-1) (retro Fats Waller) Lon **L 1032**

Nota. Incisione effettuata da un piano meccanico. La data è sconosciuta ma comunque è precedente al 1930.

CHICK WEBB

THE JUNGLE BAND
Formazione incerta. NHD assicura la presenza di William Ward Pinkett, tr. - voc.; e di Chick Webb, btr.; OB dice trattarsi dell'orchestra di Chick Webb. In « Jazzfinder » (aprile 1948) Les Zacheis di Cedar Rapids, Iowa, assicura trattarsi dell'orchestra di Fletcher

Henderson del 1927 di cui sarebbero chiaramente udibili: Charlie Green, trb.; Don Redman, as.; Coleman Hawkins, ts.; Fletcher Henderson, p.; Charlie Dixon, bjo.; June Cole, tuba; «Kaiser» Marshall, btr. In risposta alla teoria di Zacheis, uno dei compilatori di JD, Albert J. McCarthy, («Jazz Journal») annunciava che è stata definitivamente constatata la presenza di Ward Pinkett, il quale canta il ritornello, e di Webb, quantunque i nomi degli altri musicisti siano sconosciuti.

New York, 14 giugno 1929.
Dog Bottom (E 30039) WPv (retro Bob Haring) — Br 4495

ORCHESTRA CHICK WEBB
Mario Bauza, Bobby Stak, Taft Jordan, tr.; Sandy Williams, Nat Stort(e)y, trb.; Pete Clark, cl. - as.; Louis Jordan, as.; Wayman Carver, Teddy McRae (o McRay), ts.; Tommy Fulford, p.; John Trueheart, ch.; Beverly Peer, cbs.; William «Chick» Webb, btr.; (NHD- Chauncey Haughton, as.; per Jordan) Ella Fitzgerald, voc.

24 marzo 1937.
Rusty Hinge (62084 A) Louis Jordan voc. — De **BM 1096**
Cryin' Mood (82069 A) EFv — De **BM 1096**
That Naughty Waltz (82073 A) (retro Paul Whiteman) — Pol **A 61278**

C. S. salvo Chauncey Haughton, cl.; per Clark; Bobby Johnson, ch.; per Trueheart.
27 ottobre - 2 novembre 1937.
I've Got A Guy (82728 A) — De **BM 1114**
Congo (62740 A) (originariamente: «Harlem Congo») — De **BM 1114**

C. S. salvo Garvin Bushell, as.; per Haughton.
17 dicembre 1937.
The Dipsy Doodle (62887 A) EFv — De **BM 1104**
If Dreams Come True (62888 A) EFv — Pol **A 61260**
Midnite In Harlem (62890 A) — De **BM 1104**

Mario Bauza, Taft Jordan, Bobby Stark, tr.; Nat Story, Sandy Williams, George «Al» Matthews, trb.; Garvin Bushell, cl. - as.; Hilton Jefferson, as.; Wayman Carver, Teddy McRae, ts.; Tommy Fulford, p.; Bobby Johnson, ch.; Beverly Peer, cbs.; Chick Webb, btr.
2 maggio 1938.
A Tisket A Tasket (83693 A) EFv — Pol **A 61159** - Pol **A 61179** - De **BM 1017**

Nota. L'etichetta indica erroneamente Ella Fitzgerald in Pol A 61179 e De BM 1017. Retro del 81159 Mike Riley.

I'm Just A Little Jitterbug (63695 A) EFv — Pol **A 81182**
Azure (63698 A) — Pol **A 61162**

9 giugno 1938.
Pack Up Your Sins And Go To The Devil (63934) EFv — Pol **A 61188**
Macpherson Is Rehearsin' (83935 A) EFv — De **BM 1095**
Everybody Step (63938 A) EFv — Pol **A 61188**
Ella (63937 A) EFv — Pol **A 61192** - De **BM 1035**

17-18 agosto 1938.
Gotta Pebble In My Shoe (64460 A) EFv (retro Count Basie) — Pol **A 61228** - De **BM 1036**
I Let A Tear Fall In The River (84485 A) EFv — De **BM 1095**

C. S. ma Dick Vance, tr.; per Bauza.
6 ottobre 1938.
I Love Each Move You Make (64574 A) EFv — Pol **A 61273**
I Found My Yellow Basket (64578 A) EFv — Pol **A 61192** - De **BM 1035**
It's Foxy (64575 A) EFv — Pol **A 61273**

17 febbraio 1939.
In The Groove At The Grove (65041 A) (retro Bob Crosby) — Pol **A 61249** - De **BM 1031**

C. S. salvo John Trueheart, ch.; per Johnson.
2 marzo 1939.
Sugar Pie (85094 A) EFv — Pol **A 61260**

Nota. Alla morte di Chick Webb (Baltimora, 16 giugno 1939) Ella Fitzgerald prese la direzione dell'orchestra incaricando Bill Beason di prendere il posto di Webb alla battleria. Per la continuazione cronologica vedi quindi: Ella Fitzgerald.

JOSH WHITE

JOSH WHITE
Josh White, ch. - voc.; Raymond Fol, p.; Pierre Michelot, cbs.; Roger Paraboschi, btr.
Parigi, 30 giugno 1950.

I Want Yon And I Need Yon (VG 4033) JWv Mu **JH 1003**
One Meat Ball (VG 4034) JWv Mu **JH 1023**
Number Twelve Train (VG 4035) JWv Mu **JH 1023**
Blind Man Stood On The Road And Cried (VG 4036) JWv Mu **JH 1003**

JOSH WHITE (canto e chitarra)
Josh White, ch. - voc.; Steve Race, p.; Fitzroy Coleman, ch.; Jack Fallon, cbs.; Norman Burn, btr.
Londra, 31 luglio 1950.

T. B. Blues (DDRI 5302-1) Lon **L 907**
Molly Malone (DDRI 5304-1) Lon **L 907**
Foggy Foggy Dew (DDRI 5305-1 A) Lon **L 810**
Take A Girl Like Yon (DDRI 5306-1) Lon **L 739**
Wanderings (DDRI 5307-1) Lon **L 739**
Like A Natural Man (DDRI 5308-1) Lon **L 810**

JOSH WHITE (canto e chitarra)
Johs White, ch. - voc.; Chick Laval, ch.; Jack Fallon, cbs.
Londra, 15 marzo 1951.

Barbara Allen (DDRI 5948) Lon **L 1138**
The Lass With The Delleate Air (DDRI 5950) Lon **L 1138**

JOSH WHITE
Josh White (voc.; col complesso voc. degli Stargazers) con l'orchestra di Billy Hill. (Formazione sconosciuta).
Londra, 20 maggio 1951.

Black Girl (DDRI 5964-1) Lon **L 1028**
On Top Of Old Smokey (DDRI 5965-1) Lon **L 1028**

JOSH WHITE
Josh White, ch. - voc.
Milano, 21 dicembre 1951.

The Lord's Prayer (1 B) May **W 3001**
Joshna Fought The Battle Of Jerieo (2 B) May **W 3002**
Jelly Jelly (3 B) May **W 3004**
One Meat Ball (4 B) May **W 3004**
Jerry The Mule (5 B) May **W 3005**
Waltzing Matilda (6 B) May **W 3005**
Nobody Knows The Trouble I've Seen (7 B) May **W 3001**
Riddle Song (8 B) May **W 3002**
Sam Holl (9 B) May **W 3003**
Molly Malone (10 B) May **W 3003**

MARK WHITE

(Inghilterra)
vedi: Jazz Club

PAUL WHITEMAN

Del gran numero di dischi di questa orchestra pubblicati in Italia, per la massima parte commerciali, ci limitiamo a dare un elenco di quelli in cui la presenza di figure note nel campo del jazz dà all'incisione un particolare interesse jazzistico e collezionistico.

ORCHESTRA PAUL WHITEMAN
Leon Bismarck « Bix » Beiderbecke, Charlie Margulies, Henry Busse, Bob Mayher, tr.; Tommy Dorsey, Willy Hall, Jack Fulton, Bruce Cullen, trb.; Frankie Trumbauer, Jimmy Dorsey, Rube Crozier, Charles Stricfadden, Chester Hazlitt, Nay Mayhew, Hal McLean, Jack Mayhew, s.; Harry Perella, Roy Bargy, p.; Myke Pingitore, bjo.; Steve Brown, cbs.; Mike Trafficante, tuba; Min Leibrook, bs.; Matt Malnek, Kurt Dieterle, Mischa Russell, John Bowman, Charles Gaylor, vl.; Mario Perry, fisa; Harry Lillis « Bing » Crosby, voc.; Bill Challis, arr.

23 novembre 1927.
Changes (40937) BCv — VdP **GW 1795**

C. S. ma Billy Rank, trb.; per Dorsey.
11 gennaio 1928.
Ol'Man River (41607) BCv — Gr **R 4697**

C. S. ma Izzy Fiedman, cl. - s.; per Jimmy Dorsey, Lennie Hayton, p.; per Perella.
22 aprile 1928.
It Was The Dawn Of Love (43883) BCv — Gr **R 14001**

Formazione C. S.
23 aprile 1928.
Louisiana (43687) BCv & BCa — VdP **GW 1759**

Bix Beiderbecke, Charlie Margulies, Andy Secrest, Harry Goldfield, tr.; Billy Rank, Bruce Cullen, Willy Hall, Jack Fulton, trb.; Frankie Trumbauer, Chester Hazlitt, Charles Strickfadden, Izzy Friedman, Rube Crozier, Roy Maier, s.; Roy Bargy, Lennie Hayton, p.; Mike Pingitore, bjo.; Mike Trafficante, Min Leibrook, tuba; Gerge Marsh, btr.; Matt Malneck, Kurt Dieterle, Mischa Russell, John Bowman, vl.
6 settembre 1928.
Concert In F (98576) — Co **CQX 10968-9-70**

Nota. Nella matrice segnata Bix Beiderbecke prende un assolo.

C. S. ma Bix Beiderbecke omesso; Bernie Daly, s.; Eddie Lang, ch.; Joe Venuti, Ted Bacon, Otto Landau, vl.; aggiunti. 3 Rhythm Boys, voc. (Bing Crosby, Al Rinker, Harry Parris) voc.
aprile 1930.
Happy Feet (149810) 3RBv — Co **CQ 217**
Song Of Dawn (149882) — Co **CQ 216**
A Bench In The Park (149825) — Co **CQ 217**
I Like To Do Things For You (149828) 3 RBv — Co **CQ 216**
Song Of India — Co **CQX 16531**
Liebestraum — Co **CQX 16531**

Charlie Teagarden, tr.; Jack Teagarden, trb.; Sal Franzella, cl.; Al Goladoro, as.; Art Drelinger, ts.; Walter Gross, p.; Art Ryerson, ch.; Art Miller, cbs.; Rolio Laylan, btr.; The Modernaires, voc.
9 settembre 1938.
I Used To Be Color Blind (64619) TMv — Pol **A 61189** - De **BM 1043**

C. S. ma probabilmente Mildred « Miff » Mole, trb.; per Jack Teagarden.
1938-1939.
Hooray For Spinach (65367) — Pol **A 61265**
Step Up And Shake My Hand (65368) — Pol **A 61265**
Lazy - TMv — De 659
Broom Dance - TMv — De 673 - De **BM 1161**
Piggy Wiggy Woo - TMv — De 673 - De **BM 1161**

PAUL WHITEMAN'S BOUNCING BRASS
Sezione ottoni dell'orchestra più sezione ritmica.
Rose Room (65361) (retro Count Basie) — Pol **A 61262** - De **BM 1044**

ORCHESTRA PAUL WHITEMAN
Sezione legni dell'orchestra completa più sezione ritmica.
1939.
Tell Me Little Gipsy — De 659

Charlie Teagarden, Harry Goldfield, Bob Cosumano, Bob Alexy, tr.; Miff Mole, Nat Lobosky, Hal Matthews, trb.; Sal Franzella, cl. - s.; Al Goladoro, Frank Goladoro, Brown, Miles Fargason, Harold Feldman, Vincent Capone, s.; Frank Signorelli, Roy Bargy, p.; Art Ryerson, ch.; Mike Pingitore, bjo.; George Wettling, btr.; Joe Mooney, fisa; più eventuale sezione d'archi, Art Miller, cbs.; The Modernaires, voc.
settembre 1939.
All Ashore - TMv — Pol **A 61189** - De **BM 1043**
There's No Place Like Your Arms (retro G. Lombardo) Pol **A 61263** - De **BM 1045**
The June Bugs Dance (85575) (retro Chick Webb) — Pol **A 61278**

Nota. Dell'orchestra di Paul Whiteman esistono in Italia due diverse incisioni della « Rhapsody in Blue » di George Gershwin. La prima pubblicata dalla Voce del Padrone data dalla fine 1927 ed ha per solista di piano lo stesso Gershwin; la seconda è stata invece pubblicata dalla Polydor, data del dicembre 1938, e fra i musicisti che l'hanno incisa annovera: Char-

lie Teagarden, tr.; Miff Mole e Jack Teagarden, trb.; il due pianistico Roy Bargy-Frank Signorelli, George Wettling alla batteria. La Decca ha ripubblicato questa edizione unitamente alle altre seguenti composizion di Gershwin:

Ouverture Cubana (3 parti) — De **BM 10002-3**
Un Americano a Parigi (3 parti) — De **BM 10003-4**

della stessa formazione e data d'incisione.

BOB WILBER

vedi anche: S. Bechet

BOB WILBER & HIS JAZZ BAND

Henry Goodwin, tr.; Jimmy Archey, trb.; Bob Wilber, cl. - ss.; Dick Wellstood, p.; George « Pops » Foster, cbs.; Tommy Benford, btr.

New York, 28 aprile 1949.

Sweet Georgia Brown (NY 87 B) — Cir **ES 40005**
Coal Black Shine (NY 89 B) — Cir **ES 40005**
Limehouse Blues (NY 90 A) — Cir **ES 40007**
Zig Zag (NY 91 B) — Cir **ES 40007**
When The Saints Go Marching In (NY 92) — Cir **ES 40004**

Retro del ES 40004: S. Bechet e B. Wilber.

Nota. Per le altre incisioni della stessa seduta con Sidney Bechet v. sotto Bechet.

CLARENCE WILLIAMS

vedi anche: Bessie Smith

CLARENCE WILLIAMS STOMPERS

Formazione sconosciuta comprendente, tr., trb., 2 sax.; Clarence Williams, p., tuba.

New York, gennaio 1928.

Dinah (73894) (retro: The Melody Sheiks) — Parl **A 4337**

CLARENCE WILLIAMS & HIS HARMONIZERS

Quartetto strumentale composto di tr.; cl.; Clarence Williams, p.; washboard.
I pareri sono discordi circa l'identità del clarinettista; Buster Bailey per i più, compreso la discografia di Elliot Goldman, il quale è il discografo di Clarence Williams: Bert Soccaras, per qualche altro; e del suonatore di washboard che, pare accertato, sia « Washboard » Jackson.

New York, febbraio 1927.

Nobody But My Baby (8440 A) — Od SS **A 2339** - Parl **B 71120**

Nota. L'Od SS A 2339 portava la denominazione erronea « Louis Armstrong & his Orchestra », derivata da un errore dell'etichetta inglese da cui il disco derivò (Louis Armstrong & his Washboard Beaters). Le ultime edizioni del disco sono state opportunamente corrette. Retro del 2339: Louis Armstrong; del 71120: Louis Armstrong.

JAZZBAND ORIGINALE AMERICANO

Ed Allen, tr.; Bert Socarras (o Soccaras), cl. - as.; Clarence Williams, p. - voc.; Cyrus St. Clair, tuba; Willie Williams, wash.

New York, 31 marzo 1927.

Yale Rhythm (80689) CWv — Od **O-7626**

Nota. Il titolo originale era « Take Your Black Bottom Outside ». L'orchestra aveva la denominazione originale di « Clarence Williams Wasboard Band ».

COOTIE WILLIAMS

vedi anche:

Duke Ellington	Johnny Hodges
Lionel Hampton	Benny Goodman

COOTIE WILLIAMS AND HIS ORCHESTRA

Charles « Cootie » Williams, tr.; Eddie Vinson, as.; Eddie Davis, ts.; Earl « Bud » Powell, p.; Norman Keenan, cbs.; Sylvester Payne, btr.

4 gennaio 1944.

You Talk A Little Trash (CR 345) Cel **QB 7078**

Dati sconosciuti.

Smooth Sailing Cel **QB 7078**

COOTIE WILLIAMS e la sua Orchestra.

Cootie Williams, Ermet Perry, George Treadwell, Harold Johnson, tr.; R. H. Horton, Don Logan, Ed Burke, trb.; Rupert Cole, Eddie Vinson, as. - voc ; Lee Pope, Sam Taylor, ts.; Ed De Verteuil, bs.; Arnold Jarvis, p.; Carl Pruitt, cbs.; Sylvester Payne, btr.

Estate 1945.

When My Baby Left Me (680) EVv Cap **CD 80006**

Cootie Williams, Ermet Perry, George Treadwell, tr.; R. H. Horton, Ed Burke, trb.; Rupert Cole, Leroy Taylor, saxes; Arnold Jarvis, p.; Norman Keenan, cbs.; George Ballard, btr.; Bob Merrill, voc.; John Jackson, Everett Gaines, Clarence Redd, ames Glover, Bob Aston, Edward Johnson, William Ford, Sam Allen, strumenti sconosciuti.

29 gennaio 1946.

Echoes Of Harlem (909) Cap **CD 80006**

DOUGLAS WILLIAMS

ORCHESTRA DOUGLAS WILLIAMS

Strumentazione: tr., cl., p., bjo., btr. Douglas Williams è il clarinettista.

Intorno 1930.

Thrill Me (retro Washboard Rhythm Kings) Gr **R 14692**

FESS WILLIAMS

ORCHESTRA FESS WILLIAMS

Leroy Rutledge, John Brown, Oscar Clark, tr.; David « Jelly » James, trb.; Fess Williams, cl. - s.; Jerome « Don » Pasqual, Craig Watson, as.; Perry Smith, ts.; Lloyd Phillips, p.; Bill Johnson, bjo. - ch.; Olin Aderhold, cbs.; Ralph Bedell, btr.

Nota. La formazione suddetta fornita da « Rhythm on Records » di Hilton R. Schleman è approssimativa ,almeno per quanto riguarda il primo disco elencato. Come precisa il pianista Henry Duncan (« Playback » 1952) che fu con l'orchestra dal 1926 all'inizio del '31, la formazione era: George Temple, tr.; David James, trb.; Fess Williams, cl. - s.; Henry « Hank » Duncan, p.; Ollie Blackwell, bjo.; Clinton Walker, tuba; Ralph Bendell, btr.; ed è quella che con molta probabilità incise il Br 3589.

I dischi Gr portano l'indicazione « Orchestra Fess Williams Royal Flush ».

1928-1930.

Alligator Crawl Br **3589**
Ozark Blues Br **3589**
A Few Riffs Gr **R 14331**
Do Shuffle Gr **R 14331**
Betsy Brown Gr **R 14262**
Sell It Gr **R 14262**

LOUIE WILLIAMS

(Francia)

LOUIE WILLIAMS & HIS ORCHESTRA

B. Hulin, Y. Lalonette, R. Fassin, R. Mille, tr.; C. Laurent, G. Janniaud, A. Paquiret, H. Segony, trb.; T. Proteau, R. Leroux, G. Kennedy, R. Pierre, C. Plateaux, R. Bagneres, s.; J. P. Landreau, p.; M. Lux, ch.; P. Selvincourt, cbs.; G. Leonard, btr.; Louie Williams, voc.

Parigi, 2 settembre 1946.

How Hight The Moon (1850) LWv Cel **TZ 3015**
Hey Ba Be Re-Bop (1853) LWv Cel **TZ 3015**

MARY LOU WILLIAMS

vedi anche:
Blanche Calloway Andy Kirk
Mildred Bailey

MARY LOU WILLIAMS TRIO
Mary Lou Williams, p. - arr.; Bill Coleman, tr.; Al Hall, cbs.
Estate 1944.
Night And Day (711) Cel **QB 7018**
Persian Rug (712) Cel **QB 7018**

IVY WILLIS

IVY WILLIS con accompagnamento strumentale
Formazione sconosciuta salvo Ivy Willis, p. - voc.
1948.
Messy Bessie (48-S-222) IWv MGM 7587
Boogie Woogie Jive (48-S-223) IWv MGM 7587

TEDDY WILSON

vedi anche:
Mildred Bailey — Benny Goodman
Chocolate Dandies — Billie Holiday
Putney Dandridge — Coleman Hawkins

ORCHESTRA TEDDY WILSON
Frank Newton, tr.; Bennie Morton, trb.; Jerry Blake, cl. - as.; Ted McRae (o Ray), ts.; Theodore « Teddy » Wilson, p.; John Trueheart, ch.; Stan Fields, cbs.; Cozy Cole, btr.; Ella Fitzgerald, voc.
17 marzo 1936.
All My Life (B 18832) (retro: Duke Ellington) Br 5041
Roy Eldridge, tr.; William « Buster » Bailey, cl.; Leon « Chu » Berry, ts.; Teddy Wilson, p.; Bob Lessey, ch.; Israel Crosby, cbs.; Sidney Catlett, btr.
Chicago, 14 maggio 1936.
Warmin' Up (C 1378) Od SS **A 2398**
Blues In « C » Sharp Minor (C 1379) Od SS **A 2398**
Johah Jones, tr.; Johnny Hodges, as.; Harry Carney, cl. - bs.; Teddy Wilson, p.; Lawrence Lucie, ch.; John Kirby, cbs.; Cozy Cole, btr.; Billie Holiday, voc.
New York, 30 giugno 1936.
Guess Who (B 19499) (retro: Louis Prima) Br 5052
Gordon « Chris » Griffin, tr.; Benny Goodman, cl.; Vido Musso, ts.; Teddy Wilson, p.; Allan Reuss, ch.; Harry Goodman, cbs .;Gene Krupa, btr.; Lionel Hampton, vibr.; Helen Ward & Red Harper, voc.
Hollywood, 24 agosto 1938.
Here's Love In Your Eyes (LA 1159) HWv Br 5063
Sing Baby Sing (LA 1161) RHv Br 5063
Irving « Mouse » Randolph, tr.; Vido Musso, cl.; Ben Webster, ts.; Teddy Wilson, p.; Allan Reuss, ch.; ohn Kirby, cbs.; Cozy Cole, btr.; Midge Williams, voc.
16 dicembre 1936.
I'll See You In My Dreams (B 20413) Br 5088
Buck Clayton, tr.; Benny Goodman, cl.; Lester Young, ts.; Teddy Wilson, p.; Freddy Green, ch.; Walter Page, cbs.; Jo Jones, btr.; Billie Holiday, voc.
25 gennaio 1937.
He Ain't Got Rhythm (B 20568) Br 5088
Cootie Williams, tr.; Johnny Hodges, as.; Harry Carney, cl. - bs.; Teddy Wilson, p.; Allan Reuss, ch.; John Kirby, cbs.; Cozy Cole, btr.; Billie Holiday, voc.
31 marzo 1937.
Fine And Dandy (B 24914) (retro: Art Shaw) Br 5098
Roy Eldridge, tr.; Benny Carter, as.; Ernie Powell, cl. - ts.; Teddy Wilson, p.; Danny Barker, ch.; Milton Hilton, cbs.; Cozy Cole, btr.; Billie Holiday, voc.
30 gennaio 1939.
More Than You Know (B 24046) Col **D 13194**
Sugar (B 24047) Col **D 13194**
Karl George, Harold Baker, tr.; Jack Wilcy, trb.; Pete Clark, Rudy Powell, Ben Webster, George Irish, s.; Teddy Wilson, p.; Al Casey, ch.; Al Hall, cbs.; J. C. Heard, btr.

New York, 26 giugno 1939.

Booly Ja Ja (B 24625) — Od SS A 2355
Exactly Like You (B 24627) — Od SS A 2355

New York, 26 luglio 1939.

Early Session Hop (B 24933) — Od SS A 2357
Lady Of Mistery (B 24934) — Od SS A 2357

TEDDY WILSON QUINTET

Charlie Shavers, tr.; Teddy Wilson, p.; Al Hall, cbs.; Gordon « Specs » Powell, btr.; Red Norvo, vibr.

15 gennaio 1945.

Bugle Call Rag (5238) — Od SS A 2376

Nota. Erroneamente qualche copia del disco porta il titolo di « Blues Too ».

TEDDY WILSON SEXTET

Buck Clayton, tr.; Ben Webster, ts.; Teddy Wilson, p.; Al Casey, ch.; Al Hall, cbs.; J. C. Heard, btr.

14 agosto 1945.

I Can't Get Started (5297) — Od SS A 2376

TEDDY WILSON (piano solo)

2 maggio 1946.

Halleiujah (5477) — Parl B 71065
Long Ago And Far Away (5460) — Parl B 71065

TEDDY WILSON OCTET

Buck Clayton, tr.; Scoville Brown, cl.; Don Byas, ts.; George James, bs.; Teddy Wilson, p.; Remo Palmieri, ch.; Billy Taylor, cbs.; James J. C. Heard, btr.; Sara Vaughan, voc.

19 agosto 1946.

Don't Worry About Me (5653) SVv — Od SS A 2378
I Want To Be Happy (5654) — Od SS A 2378

TEDDY WILSON TRIO

Teddy Wilson, p.; Billy Taylor, cbs.; Bill Purnell, btr.; Kay Penton, voc.

Inizio 1947.

Whispering (6006) — Od SS A 2377
As Time Goes By (6027) KPv — Od SS A 2377

GARLAND WILSON

Il pianista Garland Wilson, durante il suo soggiorno parigino,, ha inciso accompagnamenti a cantanti francesi. I seguenti sono del 1938 approssimativamente e contengono assoli di Wilson.

Jean Sablon, voc.; acc. da Garland Wilson, p.;

Un Seul Couvert Please James (CL 5651) JSv — Co DQ 2673
Si Tu M'almes - JSv — Co DQ 2673

W. N. E. W.

Serie di concerti pubblici registrati alla stazione radio WNEW di New York.

WNEW SATURDAY NIGHT SWING SESSION vol. 2

Fats Navarro, tr.; Bill Harris, trb.; Charlie Ventura, Allen Eager, ts.; Ralph Burns, p.; Al Valente, ch.; Buddy Rich, btr.; Roy Rogers, fisa.

New York, 12 aprile 1947.

Sweet Georgia Brown p. 1ª e 2ª (WS 5006-2/5007-2) — Cel QB 7053
Sweet Georgia Brown p. 3ª (WS 5008-2) — Cel QB 7054
High On An Open Mike p. 1ª (WS 5009) — Cel QB 7054
High On An Open Mike p. 2ª e 3ª (WS 5010-2/5011-2) — Cel QB 7055

WNEW SATURDAY NIGHT SWING SESSION vol. 1

Al Casey, ch.; Eddie Safranski, cbs.; Specs Powell, btr.

New York, 12 aprile 1947.

Honeysuckle Rose (WS 5012) — Cel QB 7039

Roy Eldridge, tr.; Flip Phillips, ts.; Mike Colicchio, p.; Al Casey, ch.; Eddie Safranski, cbs.; Specs Powell, btr.

Flip And Jazz p. 1ª (WS 5013) — Cel **QB 7039**
Flip And Jazz p. 2ª e 3ª (WS 5014-5) — Cel **QB 7040**
How High The Moon (WS 5016) — Cel **QB 7041**
Lover (WS 5017) — Cel **QB 7041**

Nota. In « How High The Moon » Mel O' Fogg, btr., sostituisce Specs Powell.

Y

JIMMY YANCEY

JIMMY YANCEY
Jimmy Yancey, p.; Faber Smith, voc.
New York, 23 febbraio 1940.

I Received A Letter (WC 2955) — Parl **B 71131**
East St. Louis Blues (WC 2956) — Parl **B 71131**

ARTHUR YOUNG
(Inghilterra)

ORCHESTRA ARTHUR YOUNG
Stanley Andrews, tr. - cl. - vl.; Dennis Moonan, ts. - cl. - vl.; Frank Baron, p.; Jack Llewelyn, « Chippie » D'Amato, ch.; Geo Senio, cbs.; Tony Spurgin, btr.; Arthur Young, novachord; Stephane Grappelly, vl.
Londra 1940.

Ting A Ling — De **610**

LESTER YOUNG

vedi anche:
Count Basie — Billie Holiday — Teddy Wilson

LESTER YOUNG QUARTET
Lester « Pres » Young, ts.; Johnny Guarnieri, p.; Slam Stewart, cbs.; Sidney Catlett, btr.
28 dicembre 1943.

Just You Just Me (HL 1) — Cel **QB 7052**
I Never Knew (HL 2) — Cel **QB 7052**
Afternoon Of A Basie-Ite (HL 3) — Cel **QB 7051**
Sometimes I'm Happy (HL 4) — Cel **QB 7051**

LESTER YOUNG AND HIS BAND
Vic Dickenson, trb.; Lester Young, ts.; Dodo Marmarosa, p.; Freddie Green, ch.; Red Callender, cbs.; Henry Tucker, btr.
Hollywood, 1947.

These Foolish Things (124 a) — Cel **QB 7071**

Howard McGhee, tr.; Vic Dickenson, trb.; Willie Smith, as.; Lester Young, ts.; Wesley Jones, p.; Courley Counce, cbs.; Johnny Otis, btr.

Lover Come Back To Me (P 128 A4) — Cel **QB 7085**

Lester Young, ts.; Joe Albany, p.; Irving Ashby, ch.; Red Callender, cbs.; Forrest Hamilton, btr.

You're Driving Me Crazy — Cel **QB 7085**
Lester's Bebop Boogie (183-B-3) — Cel **QB 7071**
It's Only A Paper Moon (retro Don Byas) — CGD Bst **QB 7096**

LESTER YOUNG AND HIS SEXTET
Maurice McDonnel, tr.; Lester Young, ts.; Argonne Thornton, p.; Freddie Lacey, ch.; Rodney Richardson, cbs.; Lyndell Marshall, btr.
Hollywood, 1947.

Confessin' (Al 141) — Cel **QB 7064**
Jumpin' With Symphony Sid (Al 163 A) — Cel **QB 7064**

Il Jazz Italiano

A. D. J.

Incisioni eseguite con la supervisione dell'*A.D.J. (Amici del Jazz-Hot Club Milano).*

Franco Intra, p.; Beppe Termini, cbs.; Rodolfo Bonetto, btr.

Milano, 3 dicembre 1949.

You Go To My Head (D 2243) — Durium J 9502

N.B. Il retro del Durium J 9502, non di interesse jazzistico, esula dagli scopi di quest'opera.

Oscar Valdambrini, tr.; Gianni Basso, ts.; Piero Umiliani, p. - arr.; Beppe Termini, cbs.; Rodolfo Bonetto, btr.; Glaudio Gambarelli, tymbales.

Milano, giugno 1951.

Formula (D 2885) — Durium J 9811
Mam Bop (D 2886) — Durium J 9810
Papiroiogia (D 2887) — Durium J 9810
Intra Bop (D 2888) — Durium J 9811

GIAMPIERO BONESCHI

GIAMPIERO BONESCHI E IL SUO COMPLESSO

Nino Impallomeni, tr.; Ferri, Cesana, as.; Eraldo Volontè, Montarulli, ts.; Giampiero Boneschi, p. - arr.; Morgan, ch.; Mario Santolini, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.

Milano, 14 luglio 1947.

Bonesehiana (CB 11777) (retro: non di interesse jazz.) — Co CQ 1639

GIAMPIERO BONESCHI E I SUOI SOLISTI

Henghel Gualdi, cl.; Piero Mezzaroma, vl.; Giampiero Boneschi, p.; Franco Cerri, ch.; Roberto Nicolosi cbs.; Enrico Cuomo, btr.

Milano, 19 maggio 1949.

Stringendo (B 12316) (retro: non di interesse jazzistico) — Co CQ 1896

GILBERTO CUPPINI

SESTETTO JAZZ GILBERTO CUPPINI

Claude Dunson, tr.; Athos Ceroni, trb.; Gino Stefani, cl.; Giorgio Gaslini, p.; Antonio De Serio, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.

Milano, 24 novembre 1948.

Basin Street Blues (OBA 6723) — VdP HN 2425 - VdP HN 3065
Memphis Blues (OBA 6724) — VdP HN 2425 - VdP HN 3065

GILBERTO CUPPINI AND HIS ALL STARS

Hazy Osterwald, tr.; Ernst Hollerhägen, cl.; Flavio Ambrosetti, as.; Francis Coppieters, p.; Jean « Toots » Thielemans, ch.; Sunny Lang, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.

Milano, 11 ottobre 1949.

Perdido p. 1ª e 2ª (OBA 7093-4) — VdP HN 2594 - VdP HN 3066

DINO OLIVIERI E LA SUA GRANDE ORCHESTRA JAZZ

Grossa formazione composta di 8 trombe, 8 tromboni, 5 sax (2 as., 2 ts., 1 bs.), 4 clarinetti, e sezione ritmica completa.

I leader di sezione sono: Nino Impallomeni, tr.; Mario Pezzotta, trb.; Glauco Masetti, as.; Attilio Donadio, cl.; la sezione ritmica è composta da Mario Giacomazzi, Barenghi, ch.; Battista Pezzaglia, cbs.; Gilberto Cuppini, btr. - arr.

Milano, 1949.

Not So Quiet Please (CB 12581) GCa — Co CQ 2028

Nota. Quantunque sotto il nome di Dino Olivieri, il disco è elencato in questa sezione per il lungo assolo di Cuppini che domina completamente l'esecuzione.

Gilberto Cuppini ha inciso copiosamente sotto il suo nome (VdP), Angelo Giacomazzi (Co), Eraldo Volontè (Parl), Nino Impallomeni (VdP), Giorgio Gaslini (VdP), ma tutte queste incisioni sono di scarso interesse jazzistico.

COSIMO DI CEGLIE

DI CEGLIE E IL SUO REBOP STYLE
Baldo Panfili, tr.; Henghel Gualdi, cl.; Leonardo Principe, cl. - as.; Sandro Bagalini, ts.; Giampiero Boneschi, p.; Cosimo di Ceglie, ch.; bassista sconosciuto; Pupo di Luca, btr.
Milano, 1949.
Indiana — Parl **TT 9297**

ALBERTO COLLATINA

Alberto Collatina, p. solo.
Milano, 8 maggio 1953.
Way Down Yonder In New Orleans (CMT 315) — Pat **MG 166**

Nota. Retro: Junior Dixieland Gang, della quale Collatina fa parte come trombonista.

FRANCESCO FERRARI

FRANCESCO FERRARI E L'ORCHESTRA DI RITMI MODERNI
Grande formazione comprendente: 5 trombe; 5 tromboni; 5 sax. e sex. ritmica. I solisti sono: Pino Moschini e A. Conticelli, tr.; Rossi, trb.; Marcello Boschi, cl. - as. - ss.; Tullio Tilli, ts.; Armando Roelens, p.; Canapino, ch.; Mario Vinciguerra, btr.

Torino, 6 marzo 1951.
Charleston (54599) — Cetra **AA 635**
The Tailgate Ramble (54600) — Cetra **AA 635**

Torino, 27 agosto 1951.
Muskrat Ramble (54879) (retro: non di interesse jazz.) — Cetra **AA 648**

H. C. T.

Incisioni promosse e controllate dall'Hot Club di Torino.

Gino Carcassola, cl.; Ettore Pedamonti, p.; Franco Pisano e Oreste Corrado, ch.; Nando Buscaglione, cbs.; M. Patucchi, btr.
Torino, 31 gennaio 1946.
Sweet Georgia Brown (52490-HCT1) — Sono **HCT 1**

Nota. Questa è la sola interessante delle sei incisioni effettuate in questa seduta. Con le altre essa venne edita in album dalla Sonovox; marca minore ora scomparsa.

QUARTETTO ILLER

Iller Pattacini, cl. - fisa; Piero Umiliani, p.; Carlo Coppoli, cbs.; Guido Giuntini, btr.
Milano, 1950.
How High The Moon (77206) (retro Iller Pattacini) — Fonit **13441**

ORCHESTRA JUBILEE DIXIELANDERS

Natale Petruzzelli, tr.; Nicola Muti, trb.; Felice Cameroni, cl.; Guido Ferrario, p.; Attilio Casiero, bjo.; Gianni Belloni, cbs.; Carlo Garagnani, btr.

Milano, 9 febbraio 1952.
Nipper (N 6722) — Fonola 6722
12th Street Rag (N 6723) — Fonola 6723
Running Wild (N 6724) — Fonola 6724
Fidgety Feet (N 6725) — Fonola 6725
Eh La Bas (N 6726) — Fonola 6726
At The Jazz Band Ball (N 6727) — Fonola 6727

Nota. Fonola non ha numeri di catalogo per i suoi dischi ma ogni faccia del disco porta il numero di matrice al posto del numero di catalogo. Le facce su elencate sono accoppiate a due a due nell'ordine.

JUNIOR DIXIELAND GANG
Giorgio Giovannini, tr.; Alberto Collatina. trb.; Sandro Brugnolini, cl.; Francesco Forti, bs.; Gino Tagliati, p.; Gianni Nardi, ch.; Boris Morelli, cbs.; Franco Morca, btr.
Milano, 7 maggio 1953.

Lousiana (CMT 304)	Pat MG I64
Ballin' The Jack (CMT 305)	Pat MG 164
Mississippi Mud (CMT 306)	Pat MG I73

Milano, 8 maggio 1953.

Margie (CMT 309)	Pat MG I73
Canal Street Blues (CMT 310)	Pat MG 165
Wabash Blues (CMT 311)	Non ancora pubbl.
Bixin' The Blues (CMT 312)	Pat MG 165
Indiana (CMT 313)	Non ancora pubbl.
Royal Garden Blues (CMT 314) (retro A. Collatina)	Pat MG I66

GORNI KRAMER

vedi anche:
Roberto Nicolosi — The Three Niggers of Broadway

Kramer Gorni, che incise alla Fonit dal 1932 a tutto il 1951, ebbe il merito di essere il primo in Italia a riunire un complesso per l'incisione di dischi di interesse jazzistico.
L'elenco delle incisioni di « Kramer e i suoi solisti » che segue, non vuole essere completo (il complesso incominciò ad incidere verso il 1935) anche perchè tiene conto solo delle esecuzioni più significative.

KRAMER CON ACCOMPAGNAMENTO RITMICO
Kramer Gorni, fisa; Enzo Ceragioli, p.; Luciano Zuccheri, ch.; Beduschi, cbs.; Ruggeri, btr.
Milano, 13 maggio 1938.

After You've Gone (72634)	Fonit 7890
I Surrender Dear (72635)	Fonit 7890

KRAMER E I SUOI SOLISTI
Formazione collettiva: Gorni Kramer, fisa; Nino Impallomeni, Baldo Panfili, tr.; Libero Massaro, ts.; Aldo Rossi, as.; Enzo Ceragioli, p.; Zuccheri, ch.; Beduschi, cbs.; Ruggeri, btr.
Milano, 31 ottobre 1938.

St. Louis Blues (72892)	Fonit 8025
Dinah (72893)	Fonit 8025

KRAMER CON ACCOMPAGNAMENTO RITMICO
Formazione uguale al Fonit 7890.
Stessa data.

Georgia On My Mind (72894)	Fonit 8026
Whispering (72895)	Fonit 8026

KRAMER E I SUOI SOLISTI
Milano, fine 1938

Eight Bars In Search Of A Melody	Fonit 8088

Milano, 23 marzo 1939.

Organ Grinder's Swing (73146)	Fonit 8154
Mood Indigo (73147)	Fonit 8154
Some Of These Days (73148)	Fonit 8153
Harlem (73151)	Fonit 8153

KRAMER CON ACCOMPAGNAMENTO RITMICO
Formazione come precedente dello stesso complesso.
Stessa data.

I Can't Give You Anything But Love Baby (73149)	Fonit 8152
Limehouse Blues (73150)	Fonit 8152

KRAMER E I SUOI SOLISTI
Milano, 9 dicembre 1939.

Tea For Two (73524)	Fonit 8337

Bye Bye Blues (73525) **Fonit 8338**
I Know That You Know (73526) **Fonit 8337**
Sweet Sne Just You (73527) **Fonit 8338**

KRAMER CON ACCOMPAGNAMENTO RITMICO
Come precedente dello stesso complesso.
Milano, 4 gennaio 1940.
Honeysuckle Rose (73544) **Fonit 8358**
Nobody's Sweetheart (73545) **Fonit 8358**
Tiger Rag (73546) **Fonit 8357**
Body And Soni (73547) **Fonit 8356**
China Boy (73548) **Fonit 8356**
My Blne Heaven (73549) **Fonit 8357**

KRAMER E I SUOI SOLISTI
Formazione sconosciuta.
Milano, 23 settembre 1947.
Hot Club (75584) **Fonit 12540**

KRAMER E LA SUA ORCHESTRA
Nino Impallomeni, Oscar Masetti, Pietro Di Salvatore, Vincenzo De Bernardis, tr.; Mario Pezzotta, Palmiro Mautino, Mario Gagliardi, trb.; Aldo Rossi, cl. - as.; Eraldo Volontè, Sandro Bagalini, Paolo Ricci, ts.; Francesco Rapisarda, bs.; Giampiero Boneschi, p.; Franco Cerri, ch.; Roberto Nicolosi, cbs.; Enrico Cuomo, btr.; Roberto Nicolosi e Kramer Gorni, arr.; Kramer Gorni, fisa e dir.
Milano, 2 novembre 1948.
Picchiando in Bebop (76134) KGa **Fonit 12957**
Sweet Georgia Brown (76136) KGa **Fonit 12956**
C. S. Milano, 1° gennaio 1949.
Lolly Pop (76248) RNa **Fonit 13000**

MAESTRI DEL RITMO

Complesso di studio (Odeon), riunito per iniziativa di Enzo Ceragioli, Cosimo Di Ceglie, Franco Mojoli, ad indirizzo prevalentemente jazzistico, che incise negli anni dal 1941 al 1943 circa. Senza pretendere di fornire un'esatta formazione per ogni disco elencherò i nomi dei musicisti che partecipavano alle incisioni (formazione collettiva):
Pittana e/o Petruzzelli, tr.; Bergamini, trb.; Franco Mojoli, cl. - as.; Piero Cottiglieri, ts.; Enzo Ceragioli, p.; Cosimo Di Ceglie, ch.; Beduschi, cbs.; Pippo Starnazza o Ruggeri, btr. Ceragioli e Mojoli furono i principali arrangiatori.
I titoli essendo stati incisi in massima parte durante la guerra, sono tutti in italiano quantunque molti siano, in effetti, noti motivi americani. Il titolo effettivo, quando è noto, viene indicato a fianco. L'elenco che segue dovrebbe essere, salvo errore, quello completo delle incisioni del complesso.

Ti ricordo nel ritmo (MO 9739) Od **P 522**
L'orchestra brucia (MO 9740) Od **P 524**
Mia pallida luna (MO 9741) (Moonglow) Od **P 523** - Od **GO 20539**
Circa stessa data.
Pepe sulle rose (MO29748) (Honeysuckle Rose) Od **P 523**
Penombra (MO 9749) Od **P 524** - Od **GO 20539**
Cina Cina (MO 9750) (Chinatown My Chinatown) Od **P 522**
Date sconosciute.
Dolce Snsanna (Sweet Sue, Just You) Od **P 662**
Savoiardi Od **P 862**
Quattro chiacchiere Od **P 704**
Vecchia storia Od **P 704**
Maestri allegri Od **P 705**
Musica in Chiesa Od **P 705**
Mi scaldo al sole Od **P 788**
Passo di volpe Od **P 768**
Il pianoforte parla con la luna Od **P 767**
Domenica allegra Od **P 787**
Corro da te Od **P 768**

Ti bacio da lontano	Od **P 768**
La serenata degli angeli	Od **TW 3044**
Ritmo in Paradiso	Od **TW 3044**

MILAN COLLEGE JAZZ SOCIETY

MILAN COLLEGE JAZZ SOCIETY
Giorgio Alberti, tr.; Gianni Acocella, trb.; Bob Valenti, cl.: Giorgio Cavedon, p.; Carlo Bagnoli, bjo.; Luigi Bagnoli, cbs. in // e tuba in /; Attilio Rota, btr.

Milano, 15 gennaio 1953.

// **Hotter Than That** (CB 13341)	Co **CQ 2512**
// **Tiger Rag** (CB 13342)	Co **CQ 2513**

Milano, 17 febbraio 1953.

/ **Willie The Weeper** (CB 13376)	Co **CQ 2512**
/ **Fireman's Lament** (CB 13377)	Co **CQ 2513**

Milano, giugno 1953

Black And Blue (CB 13476)	Non ancora pubbl.
Sweet Georgia Brown (CB 13477)	Non ancora pubbl.

Milano, giugno 1953

Ain't Misbehavin' (CB 13481)	Non ancora pubbl.
That's A Plenty (CB 13482)	Non ancora pubbl.

Nota. Le matrici di queste ultime incisioni sono, come le precedenti, della Casa Columbia.

ROBERTO NICOLOSI

Tutte le incisioni di interesse jazzistico fatte sotto la supervisione o la direzione di Roberto Nicolosi sono state raggruppate sotto il suo nome.

JAM SESSION « A »
Nino Culasso, tr.; Piero Cottiglieri, cl.; Jesus Pia, ts.; Eraldo Romanoni, p.; Giuseppe Barenghi, ch.; Beduschi, cbs.; Claudio Gambarelli, btr.; R. Nicolosi, arr.

Milano, 13 febbraio 1946.

El Blues dei Domm (MO 10378) RNa	Od **H 18158**
Exactly Like You (MO 10379) RNa	Od **H 18158**

JAM SESSION « C »
Enzo Ceragioli, p. - arr.; Cosimo di Ceglie, ch. - arr.; Michele D'Elia, cbs.; Redaelli, btr.

Milano, 2 dicembre 1946.

Vecchi ruderi (MO 10737) ECa	Od **H 18159**
Quattro in minore (MO 10738 II) CdCa	Od **H 18113**
It Had To Be You (MO 10739 II) CdCa	Od **H 18113**
The Man I Love (MO 10740) ECa	Od **H 18159**

JAM SESSION « D »
Baldo Panfili, tr.; Franco Mojoli, cl. - arr.; Eraldo Volontè, ts.; Enzo Ceragioli, p.; Ferrero, ch.; Santolini, cbs.; Pagni btr.

Milano, 7 marzo 1947.

Happy Band (MO 10800 II) FMa	Od **H 18160**

JAM SESSION « F »
Nino Impallomeni, tr.; William Lockwood, ts.; Gorni Kramer, fisa; Elvio Favilla, fisa el.; Giorgio Gaslini, p.; Battista Pezzaglia, cbs.; Armand Molinetti, btr.; Roberto Nicolosi e Gorni Kramer, arr. in entrambe le facce.

Milano, 25 marzo 1948.

What Is This Thing Called Love (MO 11065)	Od **H 18174**
Open The Door Richard (MO 11066)	Od **H 18174**

JAM SESSION « G »
Pino Moschini, tr.; Marcello Boschi, cl. - as.; Tullio Tilli, ts.; Armando Roelens, p.; Canapino, ch.; Baldo Rossi, cbs.; Mario Vinciguerra, btr.

Milano, 1948.

Which Who Which (MO 11104)	Od **H 18186**
Things Ain't What They Used To Be (MO 11105)	Od **H 18186**

ROBERTO NICOLOSI E IL SUO COMPLESSO
Nino Impallomeni, tr.; Attilio Donadio, Glauco Masetti, as.; Sandro Bagalini, bs.; Giampiero Boneschi, p.; Franco Cerri, ch.; Roberto Nicolosi, cbs. - arr.; Gilberto Cuppini, btr.
Milano, 17 aprile 1951.

Ormonio p. 1ª e 2ª (155692-3) RNa — Parl **TT 9489**
All The Things You Are (155961) RNa (retro sestetto Bebop) — Parl **TT 9488**

ROBERTO NICOLOSI E LA SUA ORCHESTRA
Oscar Valdambrini, Giulio Libano, tr.; Mario Pezzotta, Athos Ceroni ,trb.; Sergio Valenti, Glauco Masetti, as.; Fausto Papetti, ts.; Michelangelo Moioli, corno; Francesco Saverio Scorza, tuba; Giampiero Boneschi, p.; Franco Pisano, ch. - el.; Franco Cerri, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.; Roberto Nicolosi, dir. - arr.
Milano, 16 gennaio 1953.

Cool-Laboration (CB 13343) RNa — Co **CJ 1005**
Tribop (CB 13344) RNa — Non ancora pubbl.

C. S. ma Ciccio Pentangelo, tuba; per Scorza; Franco Pisano, cbs.; Franco Cerri, ch. - el.
Milano, 23 gennaio 1953.

Morbido (CB 13347) RNa — Co **CJ 1005**

Oscar Valdambrini, tr.; Athos Ceroni, trb.; Adelmo Prandi, corno; Attilio Donadio, as.; Francesco Rapisarda, bs.; Giampiero Boneschi, p.; Franco Cerri, cbs.; Mario Pezzotta, tuba; Gilberto Cuppini, btr.
Milano, 17 giugno 1953.

Bounce Piano Blues (CB 13486) — Non ancora pubbl.

Formazione C. S. ma Franco Cerri, cl. el. invece di cbs. e A. Pizzigoni, cbs. aggiunto.
Stessa data.

Charmaine (CB 13487) — Non ancora pubbl.
Bugle Call Rag (CB 13488) — Non ancora pubbl.

Nota. Queste incisioni appartengono alla serie « Italian Jazz Stars ».

THREE NIGGERS OF BROADWAY

THE THREE NIGGERS OR BROADWAY
Kramer Gorni, fisa; Enzo Ceragioli, p.; Cosimo Di Ceglie, ch. In qualcuna delle incisioni che seguono sono presenti anche: Aldo Rossi, as.; Ruggeri, btr.
Milano, 7 ottobre 1938.

Sweet Sue, Just You (MO 7754) — Od **GO 19402**
The Japanese Sandman (MO 7755) — Od **GO 19402**

Milano, 16 novembre 1938.

I Can't Give You Anything But Love (MO 7810) — Od **GO 19427**
Star Dnst (MO 7811) — Od **GO 19427**

Milano, 3 aprile 1939.

My Blne Heaven (MO 8122) — Od **GO 19656**
China Boy (MO 8123) — Od **GO 19655**
Moonglow (MO 8124) — Od **GO 19655**
Dinah (MO 8125) — Od **GO 19656**
Tiger Rag — Od **GO 19654**
I'm Gettin' Sentimental — Od **GO 19654**

TRE ITALIANI IN AMERICA
Milano, 24 gennaio 1941.

Whispering (Snssurro) (MO 9160) — Od **GO 20225**
Stardust (Polvere di Stelle) (MO 9159) — Od **GO 20225**

ORIGINAL LAMBRO JAZZ BAND

ORIGINAL LAMBRO JAZZ BAND
Herman Meyer, tr.; Giancarlo Garlandini, trb.; Renato Gerbella, cl.; Carlo Moretto, p.; Jack Russo, bjo.; Fabio Mataloni, tuba; Claudio Clerici, btr.
Milano, 23 maggio 1952.

Friendless Blnes (CMT 206) — Pat **MG 115**

C. S. ma solo per il titolo « Working man blues », Mataloni al piano, Moretto via e Renzo Clerici, cbs.; aggiunto.

Milano, 28 maggio 1952.

Chimes Blues (CMT 207)	**Pat MG 116**
Working Man Blues (CMT 208)	**Pat MG 129**
Big Bear Stomp (CMT 209)	**Pat MG 116**
Waiting For The « Robert E. Lee » (CMT 210)	**Pat MG 115**

Milano, 25 luglio 1952.

Blues For Jacob Bosshard (CMT 227)	**Pat MG 129**

ORIGINAL LAMBRO JAZZ BAND

Herman Meyer, Enrico Ambrogi, tr.; Giancarlo Garlandini, trb.; Renato Gerbella, cl.; Gianni Moretto, p.; Jack Russo, bjo.; Fabio Mataloni, tuba; Claudio Clerici, btr.

Milano, 26 gennaio 1953.

Aunt Hagar's Blues (CMT 252)	**Pat MG 150**
Cake Walking Babies Back Home (253)	**Pat MG 151**
Willie The Weeper (254)	**Pat MG 150**

C. S. ma Fabio Mataloni, p.; per Moretto e Renato Gerbella, cl.; omesso.

Milano, 18 febbraio 1953.

London Cafè Blues	**Pat MG 151**

ORCHESTRA DEL CIRCOLO « JAZZ HOT » DI MILANO

Gruppo di musicisti riunito da Ezio Levi (fondatore, con Giancarlo Testoni, del primo club jazzistico di Milano) per l'incisione di alcuni dischi di jazz.

Pippo Renna, tr.; Ricci, as. - bs.; Piero Cottiglieri, ts. - cl.; Ezio Levi, p. - vibr. - arr.; Oscar De Mejo, p.; Cosimo Di Ceglie, ch.; Michele D'Elia, cbs.; Maugeri, btr.; Ezio Levi, Nera Corradi, voc.; Armando Camera, vl.

Milano, 1936.

Venutiana	**Co CQ 2172**

C. S. ma De Mejo omesso, Simeoni, cbs.; per D'Elia; Ricci suona as. - cl.

Milano, 1936.

Caro amico - ELv	**Co DQ 2173**
Ultime rose - NCv	**Co DQ 2173**

VITTORIO PALTRINIERI

VITTORIO PALTRINIERI AND HIS TRIO

Vittorio Paltrinieri, p.; Franco Cerri, cbs.; Rodolfo Bonetto, btr.

Milano, 4 agosto 1952.

Don't Blame Me (G 251)	**Mu JH 1081**
Where Or When (G 253)	**Mu JH 1082**
I've Got You Under My Skin (G 254)	**Mu JH 1083**
Stop, Look (G 255)	**Mu JH 1083**
Prelude In D (G 256)	**Mu JH 1084**
I Only Have Eyes For You (G 257)	**Mu JH 1084**

Nota. Le matrici numero G 250 e G 252, pur incise in questa seduta, sono esecuzioni commerciali.

ROMAN NEW ORLEANS JAZZ BAND

ROMAN NEW ORLEANS JAZZ BAND

Natale « Giovanni » Borghi, tr.; Luciano Fineschi, trb.; Marcello Riccio, cl.; Ivan Vandor, ss.; Giorgio Zinzi, p.; Bruno Perris, bjo.; Pino Liberati, tuba; Pappino D'Intino, btr.

Roma, 9 marzo 1950.

Canal Street Blues (155699)	**Parl Pa 105**
Jada (155700)	**Parl Pa 105**
Royal Garden Blues (155702)	**Parl TT 9366**

Gli stessi ma Ivan Vandor ss. - ts. in (*); Bruno Perris, ch.; Pino Liberati, cbs.

Milano, 24 novembre 1951.

Savoy Blues (OBA 7909) VdP HN 2929
Muskrat Ramble (OBA 7910) VdP HN 2930
Sister Kate (OBA 7911) VdP HN 2929
Tin Roof Blues (OBA 7912) VdP HN 2930
New Orleans Bines (OBA 7913) (*) VdP HN 2946
St. James Infirmary (OBA 7914) VdP HN 2946
That's A Plenty (OBA 7915) VdP HN 2947
At The Jazz Band Ball (OBA 7916) VdP HN 2947

Natale Giovanni Borghi, tr.; Luciano Fineschi, trb.; Marcello Riccio, cl.; Ivan Vandor, ts.; Giorgio Zinzi, p.; Bruno Perris, ch.; Carlo Loffredo, cbs.; Peppino D'Intino, btr.; Leona, voc.

Milano, 13 gennaio 1953.
That Da Da Strain (OBA 8241) VdP HN 3101 - QDLP 6002
When It's Sleepy Time Down South (OBA 8242) VdP HN 3098 - QDLP 6002
Black And Blue (OBA 8243) VdP HN 3100 - QDLP 6002

Milano, 23 gennaio 1953.
Royal Garden Blues (OBA 8256) VdP HN 3099
High Society (OBA 8257) VdP HN 3099 - QDLP 6002
Strnttin' With Some Barbecue (OBA 8258) VdP HN 3098
Mood Indigo (OBA 8259) Lv VdP HN 3100 - QDLP 6002

Milano, 31 gennaio 1953.
Mnskrat Ramble « Secondo » (OBA 8264) VdP HN 3102 - QDLP 6002
Riverboat Shnffle (OBA 8265) VdP HN 3101 - QDLP 6002
Tiger Rag (OBA 8266) VdP HN 3102 - QDLP 6002

Milano, 2 febbraio 1953.
New Orleans Function (OBA 8267/8) VdP HN 3103 - QDLP 6002

Formazione C. S. salvo Euclide Zoffoli, cl.; per Riccio e Vandor.

ilano, 24 aprile 1953.
Bugle Call Rag (OBA 8323) VdP HN 3146
Basin Street Blues (OBA 8324) VdP HN 3146
Jazz Me Bines (OBA 8325) Non ancora pubbl.
On The Sunny Side Of The Street (OBA 8329) Non ancora pubbl.

Nota. Le matrici No. 8326/7/8 non sono state incise dalla RNOJB.

NUNZIO ROTONDO

NUNZIO ROTONDO E IL SUO SESTETTO

Nunzio Rotondo, tr.; Marcello Boschi, as.; Gino Marinacci, ts.; Bruno Campilli, p.; Carlo Loffredo, cbs.; Roberto Zappulla, btr.; Piero Morgan e Nunzio Rotondo, arr.

Roma, 8 marzo 1950.
Boppin' For Bop (155696-11) PHa Parl TT 9368
The Man I Love (155697) NRa (retro: Trio) Parl 107 Pa
Hellzapoppin' (155698-11) NRa Parl TT 9368

SESTETTO NUNZIO ROTONDO DELL' « HOT CLUB DI ROMA »

Nunzio Rotondo, tr.; Franco Raffaelli, as.; Ettore Crisostomi, p.; Carlo Pes, ch.; Carlo Loffredo, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.

Milano, 27 marzo 1952.
Move (CB 13133) Co CQ 2340
There's A Small Hotel (CB 13134) Co CQ 2341
Quartet (CB 13135) Co CQ 2340
These Coolish Things (CB 13138) Co CQ 2341
Stelle filanti (CB 13137) Co CQ 2342
Yon Go To My Head (CB 13138) Co CQ 2342
Poi City (CB 13139) Co CQ 2343
Embraceable You (CB 13140) Co CQ 2343

NUNZIO ROTONDO AND HIS COOL STARS

Nunzio Rotondo, tr.; Gino Marinacci, ts.; Aurelio Ciarallo, cl. - basso; Franco De Masi, corno francese; Vittorio Paltrinieri, piano in / e organo in //; Tonino Ferrelli, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.

Milano, 7 marzo 1953.
// **Cool, Please** (CB 13401) Co CJ 1006

/ **Obsession In E Flat** (CB 13402) Co **CJ 1008**
// **Cool Feeling** (CB 13403) Co **CJ 1007**
Milano, 9 marzo 1953.
// **Music For Nobody** (CB 13404) Co **CJ 1009**

C. S. ma De Masi, corno francese; Marinacci, ts.; omessi.
Stessa data.
// **'S Wonderful** (CB 13405) Co **CJ 1006**
// **Fine And Dandy** (CB 13406) Non pubblicato

Nunzio Rotondo, tr.; Aurelio Ciarallo, cl. - basso; Vittorio Paltrinieri, piano in / e organo in //; Tonino Ferrelli, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.
Milano, 11 marzo 1953.
/ **Sweet Georgia Brown** (CB 13417) Co **CJ 1009**
/ **Yellow River Blues** (CB 13418) Co **CJ 1008**
// **How High The Moon** (CB 13419) Co **CJ 1007**

Nota. Queste 9 incisioni appartengono alla serie « Italian Jazz Stars » e sono state supervisionate da Arrigo Polillo.

√ SESTETTO BEBOP

Giulio Libano, tr.; Flavio Ambrosetti, as.; Gian Stellari, p.; Berto Pisano, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.; Flavio Ambrosetti, arr.
Milano, 23 gennaio 1950.
Euforia (155656) (retro: R. Nicolosi e il suo compl.) Parl **TT 9488**

Franco Pisano, ch., aggiunto.
Stessa data.
How High The Moon (155657) FAa Parl **Pa 108**
Lady Bird (155658) Parl **Pa 108**

SISTINA STREET SWINGERS

SISTINA STREET SWINGERS
Ettore Crisostomi, p.; Carlo Loffredo, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.
Milano, 8 luglio 1952.
Blue Moon (CB 13186) Co **CQ 2402**
Don't Blame Me (CB 13187) Co **CQ 2402**
Out Of Nowhere (CB 13188) Co **CQ 2403**
Ballin' The Jack (CB 13189) Co **CQ 2404**
I Can't Get Started (CB 13190) Co **CQ 2403**
The Blacksmith Blues (CB 13191) Co **CQ 2404**
Que reste-t-il de nos amours (CB 13192) Co **CQ 2405**
I Have Only Eyes For You (CB 13193) Co **CQ 2405**

MAX SPRINGHER

QUINTETTO MAX SPRINGHER
Max Springher, vl.; Lelio Luttazzi, p.; Franco Pisano, ch.; Nicola Lisena, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.
Milano, 24 marzo 1948.
Frase N. 1 (R 41) CGD **PV 1212**

La presenza di Springher e di Luttazzi è certa. Chitarra e contrabbasso può darsi siano gli stessi. Cuppini è sostituito da un batterista sconosciuto.
Milano, 31 maggio 1948.
Frase N. 3 (R 90) CGD **PV 1219**

GIAN STELLARI

Quantunque siano indicati come « Trio » queste incisioni sono state elencate sotto il nome del pianista Gian Stellari che fu il deus ex machina della seduta d'incisione.

Gian Stellari, p. - arr.; Franco Vigevani, ch.; Nino Steiner, cbs.; trio voc.
Milano, 1949.
Gian Bop (1644) 3v. Fonola **1644**
Harlem (1645) Fonola **1645**

Nota. I retro delle due incisioni non sono di interesse jazzistico.

TRIO

Umberto Cesari, p.; Carlo Pes, ch.; Carlo Loffredo, cbs.
Roma, 8 marzo 1950.
Begin The Beguine (155695) (retro: Sestetto Nunzio Rotondo) Parl **Pa 107**

ARMANDO TROVAJOLI

ARMANDO TROVAJOLI, piano solo, acc. da Franco Cerri, cbs.; Paolo Tagliaferri, btr.
Roma, 9 marzo 1950.
Body And Soul (155704) Parl **Pa 106**
Afternoon Blues (155705) Parl **TT 9367**
What Is This Thing Called Love (155706) Parl **TT 9367**
Lullaby In Rhythm (155707) Parl **Pa 106**
Big City Boogie (155708) Parl **TT 9494**

ARMANDO TROVAJOLI E LA SUA ORCHESTRA
Armando Trovajoli, p., con un complesso d'archi e Roberto Nicolosi, cbs.; Gilberto Cuppini, btr.; Armando Trovajoli e Piero Morgan, arr.
Milano, 21 novembre 1950.
Fascinating Rhythm (155829) Parl **Pa 115**
Opus 3/5 (155831) PMa Parl **TT 9441**
Milano. 15 marzo 1951.
Lady Bird (155923) Parl **TT 9445 - Pa 117**

Nota. Per le ultime due sedute si tratta di una selezione delle migliori facce incise da questo complesso. I Parl Pa furono inclusi in un album Parl, intitolato « Musica per i Vostri Sogni ».

Bibliografia

a cura di ARRIGO POLILLO

La presente bibliografia non comprende tutte le opere e le monografie in cui si parli più o meno diffusamente della musica jazz e dei suoi artefici: un elenco completo di esse sarebbe talmente lungo da essere del tutto inutile. Si è pertanto ritenuto opportuno limitare la citazione ai libri di una certa importanza, escludendo gli articoli e i numerosissimi opuscoli di mole limitata che negli ultimi anni sono stati pubblicati in tutto il mondo, a decine.

Per ragioni evidenti si è dato ampio rilievo non soltanto alla letteratura strettamente jazzistica ma anche a quella riguardante il folklore musicale negro.

WILLIAM F. ALLEN - Slave songs of the United States (*New York 1867*).
ERNEST ANDERSON - Esquire's jazz book 1947 (*Chicago 1946*).
LOUIS ARMSTRONG - Swing that music (*New York 1936 - Londra 1947*). (Ed. francese: Ma Nouvelle Orleans) (*Parigi 1952*).
HERBERT ASBURY - The French Quarter (*Londra 1936*).
ALFRED BARESEL - Das Jazz Buch (*Lipsia 1925*).
ALFRED BARESEL - Das neue Jazz Buch (*Lipsia 1929*).
MARION BAUER - Twentieth Century Music (*New York 1933*).
JOACHIM ERNST BERENDT - Jazz Musik (*Stoccarda 1950*).
PAUL BERNARD - Jazz, eine musicalische Zeitfrage (*Monaco 1927*).
EDMOND BERNHARD e JACQUES DE VERGNIES - Apologie du jazz (*Belgio 1945*).
ALBERT BETTONVILLE - Paranoia du jazz (*Bruxelles 1939*).
ORIN BLACKSTONE - Index to jazz (4 volumi) (*Fairfax, U.S.A., 1945-47*).
ORIN BLACKSTONE - The Jazzfinder 1949 (*New Orleans 1949*).
ORIN BLACKSTONE - Index to jazz-Loose leaf edition (*New Orleans 1949*).
RUDI BLESH - This is jazz (*San Francisco 1943*).
RUDI BLESH - Shining trumpets (A history of jazz) (*New York 1946*).
RUDI BLESH e HARRIET JANIS - They all played ragtime (*New York 1951*)
FREDERIC BOND - The Negro and the drama (*Washington 1940*).
ERNEST BORNEMAN - A Critic looks at Jazz (*Londra 1946*).
LAURA C. BOULTON - Rhythm in the jungle (*Camden, U.S.A., 1939*).
AUGUSTO CARACENI - Il jazz dalle origini ad oggi (*Milano 1937*).
AUGUSTO CARACENI - Jazz (*Milano 1945*).
DAVE CAREY, ALBERT McCARTHY e RALPH VENABLES - Jazz Directory (4 volumi) (*Londra 1950-1951*).
HOAGY CARMICHAEL - The Stardust Road (*New York 1947 - Londra 1948*).
LIVIO CERRI - Jazz, musica d'oggi (*Milano 1949*).
RENE CHALUPT - George Gerswhin (*Parigi 1949*).
ANDRE COEUROY - Panorama de la musique contemporaine (*Parigi 1928*).
ANDRE COEUROY - Histoire generale du jazz (*Parigi 1942*).
ANDRE COEUROY e ANDRE SCHAEFFNER - Le jazz (*Parigi 1926*).

EDDIE CONDON e TOM SUGRUE - We called it music (*New York 1947 - Londra 1948*).
AARON COPLAND - Our new music (*New York 1941*).
CLEON COSMETTO - La Vrai Musique de Jazz (*Losanna 1945*).
GASTON CRIEL - Swing (*Parigi 1948 - Milano 1950*).
NANCY CUNARD - Negro anthology (*Londra 1932*).
NATALIE BURLIN CURTIS - Hampton serie of Negro folk songs (*New York 1918 - New York 1919*).
CHARLES DELAUNAY - De la vie et du jazz (*Parigi 1940 - Losanna 1948*).
CHARLES DELAUNAY - Hot discographie (*Parigi 1936 - 1938 - 1943 - New York 1940 - 1943*).
CHARLES DELAUNAY - New hot discography (*New York 1948*).
CHARLES DELAUNAY - Hot discographie encyclopedique (3 volumi) (*Parigi 1951 - 1953*).
CHARLES DELAUNAY e ROBERT GOFFIN - Jazz 1947 (*Parigi 1947*).
CARLOS DE RADZITZKY - Le Surrealisme et le Jazz (*Bruxelles 1936*).
ROBERT N. DETT - Religious folk songs of the Negro (*Hampton, USA, 1927*).
RALPH DE TOLEDANO - Frontiers of jazz (*New York 1947*).
JEAN DE TRAZEGNIES - Duke Ellington (*Bruxelles 1946*).
DAVE DEXTER Jr. - Jazz cavalcade (*New York 1947*).
MICHEL DORIGNE - La guerre du jazz (*Parigi 1949*).
DOUGLAS ENEFER - Jazz in Black and White (*Londra 1945*).
GEORGE EVANS - Re bop (*Londra 1948 - Parigi 1950*).
DAVID EWEN - The story of George Gershwin (*New York 1943*).
DAVID EWEN - Men of popular music (*Chicago 1944*).
LEONARD FEATHER - Inside Bebop (*New York 1949*).
SIDNEY FINKELSTEIN - Jazz: a people's music (*New York 1948*).
WILL GILBERT - Jazzmuzik (*L'Aia 1939*).
WILL GILBERT e C. POUSTOCHKINE - Jazzmuzik (*L'Aia 1947*).
ROBERT GOFFIN - Jazz Band (poesie) (*Bruxelles 1921*).
ROBERT GOFFIN - Aux frontières du jazz (*Parigi 1932*).
ROBERT GOFFIN - Jazz from the Congo to the Metropolitan (*New York 1944 - Londra 1946*) - (Ed. francese: Histoire du jazz) (*Montreal 1945*).
ROBERT GOFFIN - Horn of plenty: The story of Louis Armstrong (*New York 1947*) - (Ed. francese: Louis Armstrong) (*Parigi 1947*).
ROBERT GOFFIN - La Nouvelle Orleans, capitale du jazz (*New York 1947*).
ROBERT GOFFIN - Nouvelle histoire du jazz (*Bruxelles 1948*).
ISAAC GOLDBERG - Tin Pan Alley (*New York 1930*).
ISAAC GOLDBERG - George Gershwin (*New York 1931*).
IVAN GOLDSTEIN e VICTOR SKAARUP - Jazz (*Copenhagen 1934*).
BENNY GOODMAN e IRVING KOLODIN - The Kingdom of Swing (*Harrisburg, U.S.A., 1939*).
GEOFFREY GORER - Africa dances (*New York 1934*).
GEOFFREY GORER - Hot strip tease (*Londra 1937*).
NORD GRIFFIN - To be or not to bop (*New York 1948*).
W. C. HANDY - Blues: an anthology (*New York 1926*).
W. C. HANDY - Father of the blues (*New York 1941*).
W. C. HANDY - The birth of the blues (*New York 1941*).
W. C. HANDY - A treasury of the blues (*New York 1949*).

REX HARRIS - Jazz (*Londra 1952*).
OLLE HELANDER - Jazzens Väg (*Stoccolma 1947*).
NILS HELLSTROM - Jazz - Historia, Teknik, Utouare (*Stoccolma 1940*).
LEONARD HIBBS - Twenty one years of Swing music (*Londra 1937*).
WILDER HOBSON - American jazz music (*New York 1939 - Londra 1940*).
ANDRE HODEIR - Le jazz çet inconnu (*Parigi 1945*).
ANDRE HODEIR - Introduction à la musique de jazz (*Parigi 1948*).
JOHN T. HOWARD - Our American music (*New York 1929*).
EDGAR JACKSON e LEONARD HIBBS - Encyclopaedia of Swing (*Londra 1941*).
JAMES WELDON JOHNSON - The book of American Negro spirituals (*New York 1925*).
JAMES WELDON JOHNSON - The second book of Negro spirituals (*New York 1926*).
ROSAMUND J. JOHNSON - Utica Jubilee Singers spirituals (*Boston 1930*).
ROSAMUND J. JOHNSON - Rolling along in song (*New York 1937*).
CLIFF JONES e RALPH VENABLES - Black and white (I e II) (*Londra 1945 - 1946*).
MAX JONES e ALBERT McCARTHY - Folk review of people's music (*Londra 1945*).
MAX JONES e ALBERT McCARTHY - Piano Jazz (*Londra 1947*).
MEYER H. KALLEN - Swing as surrealist music (*U. S. A. 1942*).
HELEN KAUFFMAN - From Jehovah to jazz (*New York 1937*).
HENRY KREHBIEL - Afro-American folk songs (*New York 1914*).
ERNST KRENEK - Music: here and now (*New York 1939*).
IAIN LANG - Background of the blues (*Londra 1944*).
IAIN LANG - Jazz in perspective (*Londra 1947*) - (Ed. italiana: Il jazz) (*Milano 1950*).
GEORGES LARRAZET - Le jazz (*Parigi 1938*).
EZIO LEVI e GIANCARLO TESTONI - Introduzione alla vera musica jazz (*Milano 1938*).
ALAIN LOCKE - The new Negro (*New York 1925*).
ALAIN LOCKE - The Negro and his music (*Washington 1936*).
ALAN LOMAX - List of American folk songs on commercial records (*New York 1940*).
ALAN LOMAX - Mr. Jelly Roll (*New York 1950*).
ALAN LOMAX e JOHN AVERY LOMAX - American ballads and folk songs (*New York 1934*).
ALAN LOMAX e JOHN AVERY LOMAX - Negro folk songs as sung by Leadbelly (*New York 1936 - Londra 1938*).
ALAN LOMAX e JOHN AVERY LOMAX - Our singing country (*New York 1941*).
LUCIEN MALSON - Les Maîtres du Jazz (*Parigi 1952*).
WINGY MANONE e PAUL VANDERVOORT - Trumpet on the wing (*New York 1948*).
ALBERT McCARTY - The trumpet in jazz (*Londra 1946*).
ALBERT McCARTHY - The P.L. yearbook of jazz 1946 (*Londra 1946*).
ALBERT McCARTHY - Jazzbook 1947 (*Londra 1947*).
ROBERT W. MENDL - The appeal of jazz (*Londra 1927*).

MILTON MEZZROW e BERNARD WOLFE - Really the blues (*New York 1946 - Londra 1947*) - (Ed. italiana: Ecco i blues) (*Milano 1949*) - (Ed. francese: La rage de vivre) (*Parigi 1950*).
PAUL EDWARD MILLER - Yearbook of Swing (*Chicago 1938*).
PAUL EDWARD MILLER - Down Beat yearbook of Swing (*Chicago 1939*).
PAUL EDWARD MILLER - Yearbook of popular music (*Chicago 1943*).
PAUL EDWARD MILLER - Esquire's jazz book 1944 (*New York 1944*).
PAUL EDWARD MILLER - Esquire's jazz book 1945 (*New York 1945*).
PAUL EDWARD MILLER - Esquire's jazz book 1946 (*New York 1946*).
WILLIAM MILLER - The little discography (*Melbourne 1945*).
JACK MITCHELL - Australian discography (*Melbourne 1950*).
KURT MOHR - Discographie du jazz (*Ginevra 1945*).
BORGE J. C. MOLLER - Dansk jazz discography (*Copenhagen 1946*).
SVEN KRINSTEN MOLLER - Hvad jazz er (*Copenhagen 1938*).
SVEN KRINSTEN MOLLER - Jazzen og dens problemer (*Copenhagen 1946*).
THE MYRDAL CARNEGIE STUDY - The Negro in American culture (*New York 1942*).
STANLEY NELSON - All about jazz (*Londra 1934*).
A. F. NIEMOLLER - The story of jazz (*Kansas, U.S.A., 1946*).
PETER NOBLE - Transatlantic jazz (*Egham, Inghilterra, 1944*).
PETER NOBLE - Who's who in jazz (*Egham, Inghilterra, 1946*).
PETER NOBLE - The illustrated yearbook of jazz 1946 (*Egham, Inghilterra, 1946*).
NESTOR ORTIZ ODERIGO - Panorama de la musica afroamericana (*Buenos Aires 1944*).
NESTOR ORTIZ ODERIGO - Estetica del jazz (*Buenos Aires 1951*).
FERNANDO ORTIZ - La Africania de la musica folklorica de Cuba (*L'Avana 1950*).
HENRY OSGOOD - So, this is jazz (*Boston 1926*).
HUGHE PANASSIE - Le jazz hot (*Parigi 1934*) -(Ed. americana: Hot Jazz) (*New York 1936*).
HUGHES PANASSIE - The real jazz (*New York 1943*).
HUGUES PANASSIE - Les rois du jazz (2 volumi) (*Ginevra 1944*).
HUGUES PANASSIE - Histoire des disques Swing (*Ginevra 1944*).
HUGUES PANASSIE - La musique de jazz et le Swing (*Parigi 1945*).
HUGUES PANASSIE - Douze années de jazz (*Parigi 1946*).
HUGUES PANASSIE - La veritable musique de jazz (*Parigi 1946-1952*).
HUGUES PANASSIE - Louis Armstrong (*Parigi 1947*).
HUGUES PANASSIE - Cinq mois a New York (*Parigi 1947*).
HUGUES PANASSIE - Discographie critique des meilleures disques de jazz (*Ginevra 1948*).
HUGUES PANASSIE - Jazz panorama (*Parigi 1950*).
HUGUES PANASSIE - Le jazz (Ed. Le Point) (*Lot, Francia, 1952*).
HUGUES PANASSIE - Quand Mezzrow enregistre (*Parigi 1952*).
LYDIA PARRISH - Slave songs of the Georgia Sea Island (*New York 1942*).
KEN PENSONAULT e CARL SARLES - Jazz discography (*New York 1944*).
LEONE PICCIONI - Letteratura dei negri d'America (*Milano 1949*).
DENIS PRESTON - Mood indigo (*Egham, Inghilterra, 1946*).

FREDERIC RAMSEY Jr. - Chicago documentary: A portrait of a jazz era (*Londra 1944*).
FREDERIC RAMSEY e CHARLES E. SMITH - Jazzmen (*New York 1939 - Parigi 1950*).
JOSE RODRIGUEZ (Ed.) - Music and dance in California (*U.S.A. 1940*).
TIMME ROSENKRANTZ - Jazz profiles (*Copenhagen 1945*).
GEORGE S. ROSENTHAL (Ed.) - Jazzways (*Cincinnati 1946*).
MARIO RUSPOLI - Blues (*Parigi 1947*).
CARL SANDBURG - The American song bag (*New York*).
WINTHROP SARGEANT - Jazz, hot and hybrid (*New York 1939 - 1946*).
DOROTHY SCARBOROUGH (Ed.) - On the trail of Negro folk songs (*Harvard, U.S.A., 1925*).
HILTON SCHLEMAN - Rhythm on records (*Londra 1936*).
SCHWANINGER e GURWITSCH - Swing discography (*Ginevra 1945*).
IRVING SCHWERKE - Kings Jazz and David (*Parigi 1927*).
ELIE SIEGMEISTER (Ed.) - The music lover's handbook (*Morrow 1943*).
SLONIMSKY NICOLAS - Music since 1900 (*New York 1939*).
ARTIE SHAW - The trouble with Cinderella (*New York 1952*).
CHARLES E. SMITH, FREDERIC RAMSEY, WILLIAM RUSSELL, C. PAYNE ROGERS - The Jazz Record Book (*New York 1942*).
BARRY ULANOV - Duke Ellington (*New York 1945 - Londra 1948*).
BARRY ULANOV - A history of jazz in America (*New York 1952*).
BARRY ULANOV e GEORGE SIMON - Jazz 1950 (*New York 1950*).
BARRY ULANOV e GEORGE SIMON - Jazz 1951 (*New York 1951*).
ETHEL WATERS e CHARLES SAMUEL - His eye is on the sparrow (*New York 1951*) - (Ed. francese: La vie en blues) (*Parigi 1952*).
PAUL WHITEMAN e MARGARET McBRIDE - Jazz (*New York 1926*).
EDGAR WILLEMS - Le jazz et l'oreille musicale (*Ginevra 1947*).
ISIDORE WITMARK e ISAAC GOLDBERG - From Ragtime to Swingtime (*New York 1939*).

Tra i numerosissimi periodici dedicati alla musica jazz, segnaliamo, tra i più diffusi e tutt'ora in corso di pubblicazione, i seguenti:

U.S.A.: Metronome, Down Beat, Record Changer, Playback, Music Views.
FRANCIA: Jazz Hot, Bulletin du Hot Club de France.
INGHILTERRA: Melody Maker, Musical Express, Jazz Journal, The Discophile, Jazz Music.
SVEZIA: Orchester Journalen, Estrad, Jazz.
OLANDA: Rhythme, Philarmonic.
BELGIO: Actualité musicale.
DANIMARCA: Jazz information.
AUSTRALIA: Jazz Notes, Music Maker, Tempo, Australian Jazz Quarterly, Musical News.
SPAGNA: Ritmo Y Melodia, Club de Ritmo.
FINLANDIA: Ritmi.
ISLANDA: Jazz Bladid.

In Italia si pubblica un solo periodico interamente dedicato al jazz:

MUSICA JAZZ: (Dirett. Giancarlo Testoni, Red. capo Arrigo Polillo).

Precisazioni e rettifiche

pag. 157 (riga 3ª). Fats Waller, nato a New York.
pag. 258. Barbour Dave: N. a Flushing (New York).
pag. 267. Cless Rod: (v. n. George Cless).
pag. 274. Elman Ziggy: N. a Filadelfia il 26 maggio 1915.
pag. 288. Hunt Pee Wee: N. a Mount Healthy (Ohio).
pag. 296. Lee Peggy: N. a Jamestown (North Dakota) il 26 maggio 1920.
pag. 319. Shearing George: N. il 13 agosto 1920.
pag. 324. Teagarden Jack: N. il 20 agosto.
pag. 326. Trumbaűer Frankie: N. il 30 maggio 1902.
pag. 328. Waller Fats: N. a New York.

Muggsy Spanier

Bobby Hackett

Pee Wee Russell